

PRZEGLĄD MUZYCZNY

MIESIĘCZNIK

ORGAN ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH

ROK II. Poznań, dnia 10. lipca 1926. NR. 7

Dr. Henryk Opieński.

Psychologja muzycznego modernizmu.

II.

Żaden objaw w sztuce, zwłaszcza tak znamiennej jak dzisiejsza muzyka nie może zaistnieć bez głębszych przyczyn życiowych, bez podłoża, w którem splatają się w misterną tkaninę przyczyny i skutki stanowiące o duchowej fiziognomji danego pokolenia.

Wspomniany powyżej już zwrot ku folklorowi i egzotyzmowi nie jest i nie był też wyłącznym atrybutem sztuki muzycznej — a tylko poszczególnym symptomem ogólnego ruchu umysłowego zachodnich społeczeństw; — obserwując ten symptom z tego ogólnego punktu widzenia wkraczamy już w dziedzinę psychologji sztuki, a więc zaczynamy dotykać bezpośrednio naszego tematu. Zanim bliżej o wewnętrznym stosunku muzyków dzisiejszego pokolenia do folkloru i egzotyzmu pomówimy, spróbujemy zestawić szereg objawów zmysłowych i duchowych stanowiących owo wspomniane przed chwilą podłoże na którem rozkwita dzisiajsza sztuka muzyczna.

Spojrzyjmy w pierwszym rzędzie na najbliższy z nią — bo przyczynowy związek mającą naukę, tak zwaną *estetykę.*

Estetyka nowoczesna ostatnich lat trzydziestu szukała wytłomaczenia wrażeń artystycznych przedewszystkiem na drodze *fizjologicznej;* badanie *materji* stało się jak wiadomo punktem wyjścia przy określaniu siły i wartości tych wrażeń. Z drugiej strony studja fizyczno-naukowe nad właściwościami dźwięku wzbogaciły wiedzę tworzącego muzyka potwierdzając w wielu wypadkach to, co on znajdował tylko własną intuicją i dając mu — jeżeli się tak wyrazić można — prawną podstawę do kontynuowania swoich nowatorskich eksperymentów. Te dwa objawy metod naukowych musiały — chociaż w wielu wypadkach podświadomie — znaleźć swoje odbicie w twórczości muzycznej; zrealizowało się ono w zamiłowaniu do operowania czysto mechanicznemi kombinacjami dźwiękowemi — stało się to mówiąc ogólnem pojęciem — muzyczną transpozycją naukowego *materjalizmu.* Ale to tylko jedna strona tej skompli-

kowanej kwestji. Obok naukowego objawia się bowiem w przeróżnych formach życiowy materjalizm; potężny a podstawowy czynnik ludzkiej egzystencji jakiemi są seksualne funkcje zamienił się w materjalistycznem społeczeństwie w senzualizm, w czystą z uczucia chemicznie wypraną zmysłowość. Przez fazy podobne przechodziła ludzkość niejednokrotnie i zawsze się z nich otrząsała — ale faza obecna ma charakter tem oryginalniejszy, że oprócz wpływu wierzeń materjalistycznych jest ona równocześnie a niewątpliwie owocem wpływów wschodnich. Ten bowiem typ zmysłowości jest do pewnego stopnia właściwością ras egzotycznych, a przeszczepiony został na nasz grunt europejski w pewnej specjalnej formie za pomocą tańca. Ten kierunek, który przeżywamy od lat blisko dwudziestu w choreografji europejskiej jest realizacją zmysłowego materjalizmu za pomocą sztuki. Tylko oczywiście to co u ludów egzotycznych było w pewnej formie tanecznej naturalnym żywiołowym wyrazem fizycznego życia, u nas musiało przybrać kształty inne — przystosowane do innej kultury, do innej obyczajowości — podkład został ten sam.

To zaś co było i jest charakterystycznego w prymitywnej żywiołowej oryginalności egzotycznej tanecznej muzyki przetransponowane na ton europejski zatraciło żywiołowość i stało się tylko objawem rafinowanej salonowej zmysłowości. Ale kult materjalistycznej filozofji objawił się jeszcze na innej życiowej arenie: z chwilą kiedy praca mechaniczna człowieka została ze względów ogólnie cywilizacyjnych, a specjalnie socjalnych otulona pewnym nimbem poezji, kiedy już takiemu Zoli objawiała się jako wspaniała żywiołowa — do gloryfikacji literackiej nadająca się forma życia ludzkości — kiedy taki subtelnie czujący poeta jak Verhaeren mógł w widoku fabryki znajdować podnietę do poetycznej twórczości, a dzisiaj dla takich plastyków jak Jeanneret lub Le Corbuzier motor maszyny lub aeroplan mieszczą w sobie szczyt piękności, — musiał i ten ruch ogólny znaleźć swoje odbicie i w sztuce muzycznej. Już przed laty Alfred Bruneau wprowadził w swym Messidorze motywy maszyn fabrycznych — dzisiaj Honneger znajduje podnietę twórczą w biegu lokomotywy — którą „kocha jak kobietę“. Jeżeli tego rodzaju objawów twórczości w muzyce współczesnej nie spotykamy zbyt wiele — temu raczej dziwić się należy. Ale spojrzyjmy na inne jeszcze specjalne obecnego pokolenia artystów zamiłowania; oto jarmark i cyrk ze swoją prostacką hałaśliwą atmosferą stał się ulubionym przedmiotem zachwytów i źródłem inspiracji współczesnych twórców. Wystarczy przeczytać głosy interpretatorów nowoczesnych kierunków w sztuce, aby się o tem przekonać; taki p. Coquiot w książce o znanym już od przeszło lat trzydziestu malarzu Toulouse de Lautrec pisze: *„Igorze Strawiński*, Tristanie Bernardzie, Lucjanie Guitry i wy wszyscy Picassowie z jakąż słusznością kochacie cyrk — ten cyrk, który Lautrec pokochał jeszcze bardziej od was! — Cyrk, to jest całą jego akrobatyczną fantazją, amazonki, klownów, gimnastyków, skoczków, sztukmistrzów, połykaczy noży...“

W tej z głębi szczerego serca płynącej ewokacji ileż jest przedewszystkiem uwielbienia dla zdobyczy ludzkiej akrobatyki — dla mechanizmu mięśni!!! Oczywiście, że z życia „cyrkowych artystów“ można wyciągnąć w sferę twórczości artystycznej przelać sporo uczuciowego a nawet tragicznego pierwiastka — ale prawdziwie nowo-

czesnym artystom o ten pierwiastek rzadko kiedy chodzi — ich bawi właśnie strona zewnętrzna: jaskrawość i wrzaskliwość barw i dźwięków — akrobatyzm ruchu.

Wypada nam obecnie zawrócić do egzotyzmu jako do jednego z czynników zabarwiającego współczesną muzykę jeszcze w inny niż wyżej wspomniany sposób. I tu trzeba odróżnić dwie kategorje wpływów. Wpływy wschodniego folkloru — a więc wzorowanie się lub wprost posługiwanie się motywami egzotycznymi jest zjawiskiem w twórczości muzycznej oddawna znanem. Obecnie zjawisko to występuje w formie o tyle odmiennej, że współcześni muzycy posługujący się owymi motywami nie naginają ich do naszego systemu harmonicznego jak to czynili wczorajsi kompozytorowie, lecz starają się dostosować w sposób stylizowany nasz system harmoniczny do charakteru danej egzotycznej muzyki. Drugi rodzaj egzotycznych — w tym wypadku specjalnych już wpływów objawia się w nieznanej dotąd w dziejach muzyki liczbie kompozytorów i wykonawców *pochodzenia semickiego;* kompozytorowie ci wyciskają na nowoczesnej twórczości piętno swych cech rasowych — co jest zresztą objawem zupełnie naturalnym wobec ogólnej roli rasy semickiej we współczesnem życiu narodów a harmonizuje równocześnie z uwielbieniem dla intellektualizmu z wiarą w życiowy materjalizm i z owem uzdolnieniem do *technicznej* strony artystycznej twórczości i artystycznej reprodukcji, jakie w sztuce współczesnej tak ważną odgrywają rolę. Fakt ten należy konstatować z zupełną objektywnością jako jeden z objawów wpływów wschodnich na muzykę współczesną. I tu już zjawia się pytanie, czy sztuka aryjska pragnie wyrobić sobie jakąś własną swoją indywidualność, swój własny typ oparty na zdobyczach nowoczesnej techniki, czy też podda się chętnie tym właśnie wpływom wschodnim i ich przewadze ulegnie. Niewątpliwym objawem samozachowawczego instynktu wobec tych wpływów jest zwrot do folkloru — do pieśni ludowej. Wystarczy zaobserwować ruch jaki się wytwarza w ostatnich latach pomiędzy czołowymi przedstawicielami najnowszych kierunków w muzycznej twórczości. Igor Strawiński wydaje swoje „pribautki“ — piosenki ludowe rosyjskie, węgier Bèla Bartók zagłębia się we folklor węgierski, Karol Szymanowski studjuje z zapałem muzykę góralską i pisze mazurki podobnie ludową brzmiące nutą — choć inaczej wyrażone — jak ongiś Chopinowskie — a wyznaje otwarcie, że ze studjów nad polską muzyką ludową zwłaszcza góralską wyciągnął dla sztuki swojej — dla siebie odpowiednie konsekwencje...

Aby wyczerpać sprawy złączone z objawami muzycznego modernizmu, należy jeszcze podkreślić i to — że ów objaw wzbogacania środków muzycznego wyrazu odbywa się na tle wzmożonej pracy ludzkiego intellektu, który od wieków prowadził rozwój technicznej pracy ludzkości, który był i jest wiecznie odradzającym się Prometeuszem.

Ale intellekt jest władzą pomocniczą — intellekt nie jest ani biały, ani czarny — ani dobry ani zły — intellekt umożliwia pracę, jest środkiem, pomaga do stwarzania środków wyrazu. Praca jego jednak celem sama w sobie być nie może jeżeli ma trwałe — pomnikowe — ducha ludzkości godne, wydać owoce; jeżeli Wagner niegdyś o swojej sztuce mawiał, iż jest muzyką przyszłości — sztukę dzisiajszą roz-

wijającą się przedewszystkiem pod względem technicznym możnaby nazwać *sztuką teraźniejszości.* Pojęcie to zdaje się też odpowiadać usposobieniu większości jej twórców, którzy nie umieją sobie wyobrazić swej artystycznej egzystencji bez doraźnego sukcesu; jeżeli uprzytomnimy sobie walki, jakie toczyli o zdobycie zrozumienia dla swojej sztuki: Beethoven — Berlioz — Wagner, to ta łatwość z jaką wszyscy wybitni moderniści znajdują wydawców, wykonawców i poparcie w pewnych odłamach prasy jest wprost zdumiewającą. — To też śledząc walki na pióra jakie się toczą między zwolennikami i przeciwnikami muzycznego modernizmu należy bez uprzedzenia zapytać, jaką może być dla przyszłości sztuki muzycznej wartość dzisiajszych usiłowań. Streszczając wywody o pokładzie psychologicznym, na jakim się ona rozwija, możemy ustalić następujące wnioski:

1. Muzyka dzisiajsza będąc reakcją przeciw wszystkiemu co ma styczność z *romantyzmem* wywodzi się z ducha *materjalistycznego* obecnej epoki, epoki królowania maszyny*) (stąd jej zasadą przedewszystkiem: konstrukcjonizm).
2. Ewolucja jej technicznych środków spowodowana jest przerostem władz intellektualnych nad duchowemi.
3. Ulega wpływom wschodnim i przejawia niejednokrotnie obce nam rasowe właściwości.

Czy sztuka rozwijająca się na tym podkładzie ma dane do trwania samoistnego w przyszłości? Aby na to pytanie odpowiedzieć najlepiej odwołać się do pewnych historycznych analogji. Okresów takiej hypertrofji technicznego rozwoju przechodziła muzyka ery chrześcijańskiej już kilka — przechodziły ją też ery przedchrześcijańskie; doświadczenie oparte o pogląd historyczny wykazywało zawsze, że wzmożenie się czysto technicznych usiłowań — w kierunku przerafinowania środków wyrazu szło zawsze w parze z upadkiem prawdziwie wielkiej sztuki a to głównie dlatego, że odpowiadało zwykle epokom *duchowego upadku ludzkości*; było poprostu tego upadku następstwem. W tych jednak właśnie momentach od jednostek o wysokiej wartości duchowej i o istotnej sile twórczego talentu zależy podniesienie sztandaru odrodzenia, czyli prawdziwego postępu ludzkości. Postęp ludzkości to droga uciążliwa, ale ani „na lewo" ani „na prawo" tyłko *wzwyż;* twórcy muzyczni — pospołu z przedstawicielami twórców innych sztuk ku tej drodze wzwyż prowadzić ludzkość powinni — bo nie zaprowadzają na pewno ku niej przywódcy walki klas — czy komunizmu ani obrońcy reakcji konserwatywnej.

Wiemy, że pomiędzy dzisiajszymi modernistami znajdują się kompozytorowie, których aspiracje sięgają wiele dalej niż chęć uprawiania kunsztów nowoczesnej techniki; to też należy bacznie śledzić nowo powstającą muzyczną literaturę, w której tu i owdzie pojawiają się przebłyski duchowych wzlotów. Te tendencje twórcze muszą w rezultacie podziałać upraszczająco na sam system techniczny — z którego niewątpliwie też z czasem zniknie jako ulegający modzie przeżytek pewna ilość proce-

*) Charakterystycznem dla nowej epoki zjawiskiem są wszystkie „mechaniczne" transpozycje odtwórczości artystycznej: gramofony, patefony, fortepiany Mignon, Aeoliany a wreszcie Radio.

cederów „sztuki teraźniejszości". I wtedy to może zbiży się sztuka nowoczesna do swego ideału — za jaki niektórzy z jej wyznawców otwarcie uważają J. S. Bacha — a błąkający się dziś modernizm zstąpi do owego schroniska dawnych tradycji — położonego poniżej spiętrzonych turni atonalnych dziwolągów. Ale aby dojść do takiej jak Bachowska — w jej *wewnętrznem* znaczeniu — twórczości nietylko rozum ogarnąć winien wiedzę techniczną, ale *dusza* ludzi tworzących musi rozgorzeć płomiennem uczuciem ponad ziemskiego ideału, umiłowania prawdy i prostoty, bo jak słusznie powiedział Stendhal: Il n'y-a qu'une grande âme qu'ose avoir un stil simple...*) Wartość muzyki przyszłości — przy dzisiajszym rozwoju techniki kompozytorskiej — zależeć będzie przedewszystkiem od duchowej fizjognomji kompozytorów; wciągnięcie w orbitę twórczości muzycznej wpływów semickich, — motywów egzotycznych, czy wreszcie murzyńskich jazz-bandów może jej na pożytek o ile duch twórczy będzie panował nad środkami technicznemi. Zwrot ku natchnieniom z ducha a nie z materji będzie dopiero mógł wyłonić jakiś styl noszący piętno wzniosłości, która chociaż dzisiaj nie w modzie, jest i będzie jednym z kardynalnych atrybutów *wielkiej sztuki.* Na uszlachetnienie i pogłębienie świeckiej kompozycji musi wpłynąć — coraz częstsze obcowanie z pieśnią ludową — z tą czystą krynicą *żywiołowego uczucia* i rytmu — które bynajmniej nie wyklucza politonalności a tylko atonalność i cios śmiertelny zadać musi...

A że tęsknota za *wzniosłością* opanowuje dusze niektórych modernistów — dowodem próby zbliżania się do tekstów zawierających wielkie boskie myśli — do psalmów — do prozy czy poezji liturgicznej. Artur Honnegger piszący muzykę do „Króla Dawida", Karol Szymanowski komponujący „Stabat Mater" czyż to nie charakterystyczne tego zjawiska objawy? A kto się w orbitę tych boskich myśli dostanie — kto je naprawdę wiarą i uczuciem obejmie temu już potem trudno zejść na padół jazz-bandowych rytmów; ale też do tego należała będzie przyszłość — ten będzie jednym z wodzów duchowego odrodzenia człowieczeństwa, ten będzie *muzykiem* nie teraźniejszości lecz *przyszłości.*

A w tej muzyce przyszłości znikną z partytur orkiestrowych maszyny do pisania tłuczone talerze i gramofony, dźwięki muzyczne choćby najbardziej politonalnym przemawiające językiem wyszlachetnieją, zawikłane myśli zastąpi prostota wyrazu. Oczekujemy też z upragnieniem częstszych objawów podobnej sztuki. Twórca prawdziwy bowiem jest nie tylko wyrazicielem myśli współczesnej lecz może być i bywa zwiastunem przemian — ewolucji tych myśli; objawy zaś podobne będą zapowiedzią, że się w znieprawionej zbiorowej ludzkości coś przecież odmienia...

Że tak będzie, pragniemy wierzyć silnie, inaczej wypadłoby przypuszczać, że istotnie nadszedł moment w którym sztuka a za nią i cała cywilizacja chrześciańska skazaną została na zagładę...

*) „Jedynie wielka dusza może się odważyć na prostotę stylu..."

Wilhelm de Lenz

Wspomnienia o Chopinie

przełożył Adam Czartkowski. (Dok.)

Podczas pierwszej pauzy w rozmowie, którą prowadziła przyjaciółka pani Sand, słynna śpiewaczka Paulina Viardot, Chopin wziął mnie pod ramię i zaprowadził do fortepianu... Zagrałem ustęp z „Zaproszenia do tańca" Webera. Chopin, gdy skończyłem, przyjaźnie podał mi rękę... p. George Sand wciąż milczała. Usiadłem znowu przy niej. Wyraźnie miałem w tem jakiś cel. Chopin z troską spozierał na nas z przeciwnego boku stołu.

— „Czy nie zawita pani do Petersburga, gdzie czytają panią tam chciwie i cenią wysoko?" zapytałem p. Sand jak najgrzeczniej.

— „W kraju niewoli nigdy ma stopa nie postanie!" odparła sucho.

Było to zachowanie już wręcz impertynenckie.

— „Ma pani słuszność w pewnym stopniu," odciąłem się w tym samym tonie: „mogła by pani zastać drzwi zamknięte". Myślałem o cesarzu Mikołaju. George Laud spojrzała na mnie srodze zdziwiona, a ja bez najmniejszego zmięszania utkwiłem swój wzrok w jej wielkich, pięknych, krowich oczach. Chopin nie wydał mi się niezadowolonym, przynajmniej nie dostrzegłem wyrzutu w jego kiwnięciu głowy.

Zamiast odpowiedzi pani Sand wstała teatralnie i skierowała się poprzez cały salon do płonącego kominka. Poszedłem wślad za nią i usiadłem poraz trzeci obok niej. Przecie raz musi coć powiedzieć!

Ona tymczasem wyciągnęła z kieszeni niezwykle grube Trabucco i zawołała: Frederyku! fidibus!" Poczułem się dotkniętym za mego wielkiego pana i mistrza. Zrozumiałem w tej chwili słowa Liszta: „Biedny Frederyk!" W całej rozciągłości.

Chopin posłusznie wziął zapalony fidibus i przyniósł go jej skwapliwie.

Puszczając pierwszy wielki kłąb dymu, p. Sand zaszczyciła mnie wreszcie słowami: „Czy w Petersburgu mogłabym zapalić w salonie cygaro"?

— „Nigdzie, w żadnym salonie nie widziałem palących cygara," odrzekłem złośliwie, gnąc się w niskim ukłonie.

George Sand ostro zaczęła mi się przyglądać. Cios widocznie trafił celnie! Ja zaś zacząłem rozglądać rozwieszone naokoło obrazy, z których każdy był oświetlony specjalną lampą. Chopin zapewne nie słyszał naszej rozmowy, gdyż wrócił był do gospodyni, znajdującej się na drugim końcu salonu.

Biedny Frederyk! Jak mi go żal! Następnego dnia rzekł mi monsieur Armand, portjer mego hotelu: „Byli tu — jakaś pani i pan. Ponieważ mi pan nie powiedział, czy przyjmuje dzisiaj, oświadczyłem im, że pana niema w domu. Ów pan nie miał karty ze sobą, zapisał więc tu swe nazwisko".

— „Chopin i George Sand" przeczytałem w książce.

Dwa miesiące zrzędziłem potem na pana p. Armanda.

Podczas najbliższej lekcji Chopin rzekł do mnie: „George Sand była ze mną u pana. Wielka szkoda, żeśmy pana nie zastali w domu. Żałowałem tego bardzo. Pani Sand była zdania, że zachowała się wówczas niegrzecznie w stosunku do pana. Zobaczyłbyś, jak uprzejmą być potrafi. Podobałeś się jej..."

Od tego czasu byłem traktowany przez Chopina jak najżyczliwiej. Podobałem się George Sand! George Sand była u mnie z wizytą!..

Raz podczas mej lekcji wchodzi do pokoju Meyerbeer, którego jeszcze nie znałem. Nie anonsowano go. Jego sława dawała mu do tego prawo. Grałem właśnie mazur C-dur (op. 33). Nazwałem go epitafem mazurów: tak smutny jest, tak pełen zadumy, podobny do zmuszonego lotu orła.

Meyerbeer usiadł, Chopin kazał mi grać dalej:

— „Jest to takt dwuczwartkowy“ odezwał się gość. Chopin zaprzeczył, kazał mi powtórzyć i wybijał takt ołówkiem po pulpicie; oczy jego płonęły.

— „Dwie czwarte“ powtórnie powiedział Meyerbeer.

Raz tylko widziałem Chopina uniesionego; było to właśnie w tej chwili. Na policzki wystąpił mu rumieniec gniewu; był naprawdę pięknym w tej chwili.

— „To jest trzy czwarte“ rzekł głośno. Zwykle mówił cicho.

— „Odstąp mi pan ten motyw do baletu w mej operze“ (Afrykance p. a), ciągnął dalej Meyerbeer: „a dam ci dowód oczywisty“.

— „To są trzy czwarte!“ krzyknął Chopin donośnym głosem i zagrał sam. Odegrał mazury parę razy, liczył głośno, przytupując takt nogą. Stracił panowanie nad sobą. Meyerbeer pozostał przy swojem zdaniu i rozstali się w rozdrażnieniu. Było mi bardzo nieprzyjemnie, że przy mnie właśnie zaszła ta sprzeczka. Chopin wyszedł do swego gabinetu, nie pożegnawszy się ze mną. Całe zajście trwało parę minut.

Przedstawiłem się Meyerbeerowi jako przyjaciel jego przyjaciela, hr. Wielhorskiego z Petersburga. „Czy mogę odwieźć pana do domu“? zapytał mnie na podwórzu, gdzie stała jego karetka. Ledwo wsiedliśmy do tego pojazdu, Meyerbeer odezwał się do mnie: Dawno nie widziałem Chopina. Nie znam większego pianisty nad niego. Kiedyś byłem pianistą i kształciłem się na wirtuoza. Gdy będziesz w Berlinie, odwiedź mnie. Jesteśmy kolegami“. Mówił do mnie po niemiecku i był bardzo serdeczny. Podobał mi się, ale Chopin miał rację w opowiedzianym sporze. Ustrzegłem się jednak od powiedzenia tego twórcy „Hugonotów“.

Kiedyśmy się ponownie po latach dwudziestu zetknęli w Berlinie, Meyebeer zapytał mnie: „Czy pamiętasz moją sprzeczkę z Chopinem? Było to podczas lekcji z tobą„?

— „Dotknąłeś go boleśnie. Zważ, co to znaczy, gdy taki Meyerbeer nie chce przyznać w mazurze rytmu mazura. I to przy znanej drażliwości Chopina!“ odparłem.

— „Nie chciałem go dotknąć“ powiedział mnie na to.

Wspomniałem już, że gra Chopina była zachwycająca, ale pozbawiona siły, niezrównaną była w jego tak zwanych walcach, które są raczej cudownemi rondami, jakich nikt nie pisał dotychczas. Odrębnem jemu tylko właściwem tej gry znamieniem było t e m p o r u b a t o, które nie naruszało ani rytmu, ani taktu w całości. Słyszałem go często mówiącego: „Lewa ręka powinna być kapelmistrzem. Nie może się ani zachwiać, ani zawahać. Z prawicą rób, co chcesz i co możesz. Sztuka niech trwa np. pięć minut; byleby całość nie przeciągnęła się dłużej nad pięć minut; w szczegółach może być inaczej!“

Lepiej objaśnił to Liszt w Weimarze w 1871 r., jak mi o tem mówił jego znakomity uczeń, rosyjski pianista Neilissow: „Czy widzisz to drzewo? Wiatr gra w jego listowiu, ożywia je — ale drzewo pozostaje drzewem. Oto r u b a t o Chopina“.

R u b a t o Chopina było porywające. Każda nuta była wykończona z nadzwyczajnym smakiem. Jeśli dodawał jakiekolwiek ozdoby i upiększenia, to były one cudownie wytworne. Chopin nie był stworzony, jak Beethoven lub Weber, na to, by tworzyć wielkie bohaterskie malowidła. Jego utwory są to pastele, wykonane jednak nieporównanie...

Mieszkał w owym czasie w Paryżu pianista, nazwiskiem Gutmann, bardzo niewyrobiony muzyk, ale zato zdrów jak dąb i silny jak lew. Swoim herkulesowym wyglądem imponował słabemu fizycznie Chopinowi. I dlatego wynosił pod niebiosa Gutmanna jako pianistę, który najlepiej jego utwory rozumie i wykonuje! „Wychowałem go sobie“, mawiał z chlubą... Jemu też dedykował swe scherzo cis-mol (op. 39). stworzywszy dla jego olbrzymiej łapy akord w basie, którego żadna inna ręka wziąść nie może. Tylko Gutmann, co ręką rozbijał stoły, mógł to zagrać. Słyszałem go grającego u Chopina. Według mnie grał jak tragarz. Ale i genjusz się myli, gdy powoduje się słabostkami. My z Filtschem obaj nie znosiliśmy Gutmanna. Nic on nie przejął od mistrza, aczkolwiek Chopin niesłychanie wiele sobie zadawał trudu, by z bałwana posąg wyrzeźbić. Nic więcej nigdy o Gutmannie nie słyszałem. Pomylił się co do niego Chopin.

Kompozycje Chopina otwarły dla fortepianu nową erę, trzeba się jednak obawiać, że pozostaną niepojęte dla potomstwa na skutek nieznajomości sposobu wykonywania ich przez autora, jego intencji, jego rozumienia instrumentu. Wyglądają inaczej na papierze, inaczej wypadają w wykonaniu. Trzeba postawić je wyżej nad utwory Webera. Stanowią one dalszy krok w rozwoju muzyki fortepianowej i zajmują naczelne miejsce w literaturze dla tego instrumentu. Nie można przekładać ich na orkiestrę albo inne instrumenty muzyczne. Ogrom myśli mieści się w nich w bardzo małych ramach. Są one utworami idealnemi, wiecznie trwałemi w dziejach muzyki, pomimo, iż nie są kosmicznemi; są elegjami przesiąkniętemi specyficznym narodowym pierwiastkiem twórcy. Obejmując całość twórczości Chopina, musimy zawołać: „Jak wiele mieści się w tak ilościowo małem“! Pozostawił wszak po sobie zaledwie 64 autentycznych opusów, jeśli odliczymy utwory młodzieńcze! A jaki to ma walor w dziedzinie ducha! Chopin jest Rafaelem fortepianu!

Koncert nowoczesnej muzyki polskiej w Paryżu.

Jak wielkie ma znaczenie dla narodu propaganda artystyczna o tem dziś wszyscy wiedzą, o tem się wszędzie pisze i mamy cały szereg przykładów potwierdzających tę tezę. Naród z którego wyrasta wielka twórczość daje dowód swojej siły moralnej i duchowej i wzbudza ku sobie powszechny szacunek.

Paryż jest tym miastem, gdzie wszystkie narody się spotykają, gdzie każdy kraj stara się pokazać swoje oblicze duchowe, swoją twórczość. Wystawy, odczyty, koncerty, przedstawienia teatralne — narodowe i międzynarodowe — są tu zjawiskiem codziennym.

Polska twórczość artystyczna w ostatnich 2-ch latach w Paryżu coraz lepiej i częściej zaczyna być reprezentowaną i muzyka w tem zajmuje miejsce nie ostatnie. W zeszłym roku na zakończenie sezonu koncertowego wspaniale zorganizowano tu festival muzyki polskiej i koncert symfoniczny poświęcony twórczości Szopena i Szymanowskiego, o których cała prasa francuska tyle pisała. Obecnie kończący się sezon koncertowy w Paryżu zawiera wiele nazwisk polskich, wiele artystów polaków, wiele kompozycji wyrosłych na niwie polskiej. Zasługują tu na wzmiankę koncerty: p. L. Szpinalskiego, p. W. Łabuńskiego, p. M. Wiłkomirskiego, prof. Drzewieckiego (2 recitale), p. Mikuszewskiego; odczyty — koncerty pp. Opieńskich (2 wieczory), występ chóru Motet i Madrygał pod dyr. p. Opieńskiego — i cały szereg innych o których z braku miejsca tu nie wspominam.

Więcej mówią jednak zagranicą o polakach-odtwórcach, wirtuozach, niż o polakach-twórcach. To też koncert muzyki polskiej nowoczesnej, który się odbył w Paryżu dn. 17 maja r. b. ma znaczenie wyjątkowe. Wykonano na tym koncercie utwory 3-ch polskich młodych kompozytorów: Piotra Perkowskiego, Kazimierza Sikorskiego i Feliksa Łabuńskiego, utwory dotąd nigdzie nie grane. Koncert ten wzbudził w Paryżu zainteresowanie dość wielkie tak wśród polaków jak i francuzów i trzeba zaznaczyć doskonale był zorganizowany: program ciekawy, wykonawcy dobrzy.

Nie można oczywiście już dziś mówić o „skrystalizowanej twórczości“ tych trzech kompozytorów, gdyż mimo bezsprzecznych uzdolnień i talentu są to jeszcze artyści młodzi, w fazie rozwoju i poszukiwań ciągłych.

Bogata inwencja tematyczna, ciekawa rytmika i kolorystyka oto charakterystyczne cechy utworów Perkowskiego. Niestety, często te piękne pomysły giną w niedoskonałości formy, są one zestawione

dość luźno, bez ścisłego związku i nieraz ma się wrażenie pewnej gadatliwości muzycznej często spotykanej w improwizacji. I dlatego utwory Perkowskiego napisane w małej formie — jak np. 3 małe utwory skrzypcowe (Romance, Impressions, Parodies) — są interesujące pod każdym względem i jako całość — zwięzłe piękne, świeże, szlachetne; zaś większe formy — jak Sonata fortepjanowa lub Fantazja (na flet, skrzypce, altówkę i fortepjan) robią wrażenie raczej szkicu, utworu niewykończonego, w którym niebrak momentów pięknych, ale nie wiążących się w całość.

Inaczej przedstawia się sekstet smyczkowy Sikorskiego. Złożony z 3-ch części — allegro, intermezzo i fuga — stanowi zwartą całość; logicznie rozwijający się z jednego tematu, może służyć jako wzór doskonałej formy. (Pod formą rozumiem tu harmonję, kontrapunkt i ustosunkowanie pierwiastków tematycznych). W malarstwie pewne obrazy określają — jako namalowane „zadobrze", sądzę dałoby się powiedzieć to samo i o sekstecie Sikorskiego — jest napisany zadobrze. Wszystko w nim doskonale dopasowane, skonstruowane, umieszczone i tylko brak jakiegoś śmielszego i większego rozmachu — przez co całość robi wrażenie pewnej monotonji. Jednak porównując kompozycje Perkowskiego i Sikorskiego (jeśli wogóle można podobne rzeczy porównywać) zapytuję siebie: co jest lepsze — czy logiczność i zwartość czy też gadatliwość i piękne pomysły nie zrealizowane?...

Trudno coś powiedzieć o Feliksie Łubuńskim jako kompozytorze. Jest to muzyk jeszcze początkujący, któremu brak techniki muzycznej i którego utwory są raczej imitacjami utworów Szopena, Skrjabina, Rachmaninowa i innych. Przyszłość dopiero pokaże — czy można zaliczyć p. F. Łabuńskiego do szeregów twórców-kompozytorów.

Że koncert obecnie omawiany nie przeszedł bez wrażenia świadczy fakt, że szereg muzyków i dyrygentów francuskich zainteresował się kompozycjami Perkowskiego i Sikorskiego, prosząc o pozwolenie wykonania ich utworów symfonicznych w przyszłym sezonie koncertowym Paryża. —

Paryż — w czerwcu. *Bronisław Rutkowski.*

II-gi Walny Zjazd Związku Kół Śpiewaczych we Francji.

W dniach 23 i 24 maja r. b. odbył się w Douai (dep. Nord) Zjazd Związku Kół Śpiewaczych we Francji.

W Polsce nieliczne jednostki coś wiedzą o istnieniu takiego Związku, o istnieniu wogóle chórów polskich na obczyźnie, o pracy kulturalnej i artystycznej jaką te chóry prowadzą i o ich znaczeniu dla kultury polskiej. Jednostki zaś, które coś — niecoś i słyszały o tych chórach nie przywiązują wielkiego znaczenia do ich pracy: chętnie tolerują, a nawet gotowe są zlekka popierać ich organizacje, zawsze jednak patrzą na ich działalność artystyczno-kulturalną jako na tak zwane amatorstwo.

Zjazd tegoroczny w Douai wykazał, że są to organizacje o charakterze czysto polskim: organizacje, które dla wielu polaków są jedyną we Francji szkołą polską, broniącą od wynarodowienia, uczącą mowy i tradycji polskich; organizacje stojące na wysokim stosunkowo poziomie artystycznym i propagujące Sztukę Polską.

Związek Kół Śpiewaczych we Francji obecnie liczy około 80 chórów — od 20 do 120 osób każdy. Przeważna część chórów skupia się w 2-ch departamentach: Nord i Pas de Calais.

Zjazd z dn. 22-go maja został poprzedzony uroczystym nabożeństwem, odprawionym w kościele św. Piotra przez ks. Tomczaka — profesora Uniwersytetu Warszawskiego, który w swoim treściwym przemówieniu podkreślił piękny i ideowy charakter organizacji chóralnych. Podczas nabożeństwa chóry połączone pod dyr. p. Nowaka wykonały pieśni religijne.

W pięknej i obszernej sali cyrku miejskiego otworzył Zjazd Prezes Zarządu Głównego pan A. Zbierski, po nim wygłosili przemówienia powitalne: p. konsul z Lilles, p. Brejski i pp. posłowie na Sejm Rz. P. — Milczyński i Kwiatkowski. W konkursie Zjazdu, który trwał w przeciągu 2-ch dni wzięło udział 54 chóry, z których dwa męskie, reszta mieszane. Jury konkursu stanowili pp.: Kazimierz Likowski, Dreyfus-Mannessier (francuz) i niżej podpisany. Już konkurs połączonych chórów okręgowych (3 okręgi) wykazał, że ma się tu do czynienia z chórami naprawdę o wielkich dążeniach artystycznych, z zespołami karnemi i pracowitemi. Nie łatwe było zadanie Jury — wyznaczyć pierwszeństwo chórom najlepszym, gdyż każdy chór miał swoje zalety i swoje wady — a przedewszystkiem w każdym z nich widziało się zapał, pracę, chęć i umiłowanie pieśni.

Szkoda wielka, że repertuar chórów, poza nielicznemi wyjątkami, składał się z utworów niezbyt wielkiej wartości artystycznej, że dominowały pieśni chóralne z drugiej połowy wieku XIX, z epoki kiedy nasi pieśniarze mniej się troszcząc o walory czysto muzyczne pieśni, główną uwagę skupiali na jej treść literacko-patrjotyczną. Utwory z czasów ostatnich do chórów polskich we Francji widocznie nie dochodzą, a szkoda, bo literatura chóralna polska w ostatnich latach bardzo się wzbogaciła, w niektórych działach mamy rzeczy pierwszorzędne — naprzykład pieśni ludowe opracowane na chór przez szereg kompozytorów.

Prawie wszyscy dyrygenci chórów są amatorami, nie mającemi gruntownych podstaw wykształcenia muzycznego i tylko dzięki ich wrodzonej intuicji artystycznej, zdolności i talentowi niektórych z nich — zawdzięczać należy stały rozwój tych chórów i dobre wyniki. Panowie Nowak i Musielak wyróżniają się swojemi zdolnościami artystycznemi z pośród innych dyrygentów.

Co do wykonania utworów — stanowczo przeważały strony dodatnie nad ujemnemi. Na pierwszym miejscu zaznaczyć należy dobre poczucie intonacji, zespołowości i dynamiki. Naprzykład — chóry p. Nowaka mogą być wzorem dla chórów amatorskich — pod względem czystości intonacji i logiczności dynamiki, zaś chóry p. Musielaka pod względem frazowania i efektów muzycznych, jakie mogą być osiągnięte w śpiewie chóralnym.

Niewiele znajdzie się w Polsce chórów zawodowych, u których wymowa byłaby bez zarzutów, więc nic też dziwnego, że i chóry polskie we Francji mają tę słabą stronę, a szczególniej, jeśli się weźmie pod uwagę, że tu większość śpiewaków są to polacy przybyli z Westfalji, którzy oddawna z kraju wyemigrowali lub też na obczyźnie urodzili się.

Z chórów odznaczonych na konkursie — wymienię tylko te, które otrzymały 1-szą lub 2-gą nagrodę.

1. „Moniuszko“ z Waziers-Feronniers chór miesz., wykonał — Marzenie Szumana pod dyr. p. Nowaka (1-sza nagr. kl. I-szej).
2. „Róża Leśna“ z Montigny en Ostervent — chór miesz., wykonał „Wiejskie wesele“ Musielaka pod dyr. autora. (1-sza nagr. kl. II-giej).
3. „Harfa“ z Escaillon — chór miesz., wykonał Krakowiak Ponieckiego pod dyr. p. Drygały (1-sza nagr. kl. III-ciej).
4. „Echo majowe“ z Avion — chór. miesz., wykonał „Przyszła kryska na Matyska“ Ponieckiego pod dyr. p. Surmy (2-ga nagr kl. II-giej).
5. „Mickiewicz“ z Notre-Dame — chór miesz., wykonał „Na gody“ Ponieckiego pod dyr. p. Nowaka (2-ga nagr. kl. I-szej)
6. „Wanda“ z Lesservalle — chór miesz., wykonał „Wesoło z krzyżem“ — pod dyr. p. Krawczyka (2-ga nagr. kl. III-ciej).
7. „Fiołek“ z Bully — chór męski wykonał „Pogrzeb Kościuszki ks. Kleina pod dyr. p. Surmy (Nagroda chóru męskiego).

Na zakończenie zaznaczyć należy, że skromna a stała zapomoga pieniężna, przeznaczona na zakupienie materjału nutowego i na zorganizowanie choć kilkotygodniowego kursu instruktorskiego dla kierowników chórów, a również poparcie moralne całego społeczeństwa polskiego — podniosłyby znacznie poziom artystyczny tych chórów i ułatwiłyby pracę tak szlachetnie dotychczas prowadzoną przez Związek Kół Śpiewaczych we Francji. —

Paryż — w czerwcu. *Bronisław Rutkowski.*

KRONIKA.

Król Roger

(Pasterz.)

Opera w trzech aktach; słowa Jarosława Iwaszkiewicza i Karola Szymanowskiego.

Przy samym końcu sezonu zdobyła się opera warszawska na prawdziwie artystyczny wysiłek: wystawienie ostatniej opery Karola Szymanowskiego pod tytułem: *Król Roger.* — Dzieło to w naszej stosunkowo ubogiej literaturze operowej zajmie niewątpliwie bardzo znaczące miejsce; stanie się to jednak dopiero po upływie pewnego czasu, to jest wtedy, kiedy ewolucja gustów publiczności postąpi na tyle, że będzie ona mogła (oczywiście publiczność a nie ewolucja) zrozumieć piękności dzieła i istotną ich wartość ocenić. Bo w części mogą być tylko miarodajnemi dla sukcesu Króla Rogera owacje zgotowane kompozytorowi na przedstawieniu, które były przedewszystkiem objawem hołdu dla całokształtu jego twórczej działalności, głośnej dziś w świecie całym. Ożywione dyskusje, jakie się toczyły w antraktach, czy to pomiędzy krytykami, czy też pomiędzy przedstawicielami tłumnie zebranej publiczności, wykazywały wielką dysproporcję pomiędzy głosami entuzjazmu i uprzedzonej krytyki. Ten wielki dystans w djapazonach oceny dzieła sztuki był już sam w sobie jasnym dowodem, że chodzi o utwór niepospolitej miary. Fakt zaś, że „Król Roger“ na wielu słuchaczach, nie zdających sobie może dokładnie sprawy z wartości muzycznej dzieła — silne wywarł wrażenie, był sprawdzianem siły talentu twórczego autora. Libretto „Króla Rogera“ jest to poemat dramatyczny, w którym nie ma ani romansu, ani miłosnego duetu, ani zabójstwa, ani pojedynku, jednem słowem żadnego z tych rzekomo dla operowej „akcji“ scenicznej niezbędnych czynników. Treścią rozprowadzoną na trzy akty jest zwycięstwo djonizyjskiego pojęcia życia nad zakutym w okowy bizantyjskiego religijnego rygoru królem, jego żoną, jego otoczeniem, wreszcie całym jego ludem. Jeżeliby szukać w lite-

raturze dramatycznej jakiegoś choćby odległego pokrewieństwa dla podobnej idei, to znalesćby je można w głośnej sztuce „To, co najważniejsze". — Tylko autorowie „Króla Rogera" przenieśli pole walki pomiędzy owym smutkiem a radością życia w czasy średniowiecza, opierając je o tło historyczne, wzięte z opowiadania „o królu Rogerze drugim, uczonym i pięknym, który miał przy swoim boku mędrców arabskich i rządził królestwem sycylijskiem i dzielnie i mądrze".*) Tekst opery Szymanowskiego przedstawia zatem typ akcji psychologicznej — walki na uczucia; przesunięcie tej akcji w odległe czasy, rzucenie jej na tło fantastycznego przepychu dawnych władców sycylijskich, żyjących w atmosferze dziwnie pomięszanej, bo łączącej w sobie byzantinizm z arabską cywilizacją, nie przyćmiewa zupełnie aktualności samej idei. Średniowiecze sycylijskie jest tylko sztafażem, który służy twórcy jako wdzięczne pole do wyzyskania przepychu barw tak muzycznych, jak kostjumowo-dekoracyjnych. Libretto rozłożone jest na trzy akty, przedstawiające trzy fazy walki pomiędzy „pasterzem" a „królem"; — pierwsza rozgrywa się na tle słynnej „capella palatina" w Neapolu (której kopją jest, jak wiadomo, kaplica na zamku poznańskim) — Olbrzymia postać surowego byzantyjskiego Chrystusa dominuje nad całą sceną, na której w skupieniu odprawiają modły i śpiewy mnichy, mniszki i lud; od ołtarza błogosławi wiernych archirej i błaga przybywającego króla Rogera, aby uwięził „jakowegoś pasterza, co mąci rzesze ludzkie". Chór wiernych pragnie na nim pomsty — woła „niech zginie", a jedynie piękna Roksana, małżonka królewska wstawia się za „pasterzem", którego przyprowadziły straże. Pasterz, który ma „oczy jak gwiazdy i uśmiech pełen tajemnicy" w ekstatycznych słowach śpiewa pieśń swemu Bogu, co jak „dobry pasterz przez drogi, przez kamienie, przez ścieżki gór wędruje", aby przynieść uśmiech i ochłodę znękanym i smutnym... Już w pierwszym akcie załamuje się po raz pierwszy wola króla Rogera: nie chce, czy nie śmie wydać pasterza na śmierć, lecz wzywa go — na sąd. Sąd ten odbywa się w akcie drugim, ale tu tłem nie jest już ponury przepych bizantyjskiej świątyni, lecz urocze wnętrze maurytańskiego pałacu.

Król Roger oczekuje „pasterza" w gorączkowym niepokoju, którego nie mogą ukoić ani słowa arabskiego mędrca Edrisiego, ani odzywający się z dala śpiew Roksany. Tym razem pasterz zjawia się jednak w innej postaci — w wspaniałym indyjskim stroju, otoczony muzykantami i hurysami; i teraz słowa jego zamieniają się w czyn: tłum, który za nim przyszedł, porwany radosnym, tanecznym szałem, przechodzi pod jego władzę. Okowy, które straż na rozkaz króla zakłada mu na ręce, zrywa pasterz jednem szarpnięciem i znowu wolny tryumfuje swoją dyonizowską radością. To też kiedy odchodzi, a za nim ciągnie rozentuzjazmowany tłum — i z tłumem wraz Roksana, król czuje, że „sąd" się skończył jego własną klęską. *Życie* zwyciężyło; król rzuca koronę i miecz i pójdzie za pasterzem. Wśród antycznych ruin greckiego Theatrum — w księżycowej nocy — szuka w akcie III-cim król ze swym towarzyszem pasterza — i Roksany. I odnajduje swą Roksanę — pełną mistycznego żaru wewnętrznej *radości* duszy; pasterz ukazuje się raz jeszcze, ale tym razem raczej jak jakaś tajemnicza zjawa — wcielenie boga — Dyonizosa, śpiewającego swój hymn: „Wzywam was! na błękitne morza, na bezbrzeżne oceany, w bezkresną wędrówkę, radosny tan!..."

A kiedy zjawa dyonizowska ginie wraz z tłumem w ciemności kończącej się nocy — król Roger, stojąc na złomie skały, wita wschodzący dzień eskatycznym hymnem do słońca.

Oczywiście, że treść podobnego utworu, przytaczana w sumaryczny, kronikarski sposób, nie daje i nie może dać wyobrażenia o poezji właściwego pomysłu, a którą realizuje właściwie dopiero *muzyka.*

A mimo pozorów oratoryjnego charakteru jest to całość muzyczno-poetyczna (należy podkreślić piękny język p. Iwaszkiewicza) tworem na wskroś teatralnym i bez sceny, dekoracji i kostjumów pomyśleć się nie da. — Mimo pozornego bezwładu akcji zewnętrznej akcja *wewnętrzna* ma tak silne napięcie i stopniowanie, że opery słucha się z największem zainteresowaniem od początku do końca. Pod względem czysto muzycznym jest „Król Roger" w stosunku do pierwszej opery Szymanowskiego: Hagith — olbrzymim krokiem naprzód. Wyzwolony zupełnie od wpływów R. Straussa znajduje Szymanowski swój język muzyczny może jeszcze miejscami nie zupełnie wyzwolony od symfonizmu ciężkiego kalibru, ale wibrujący ekstazą i mieniący się cudnym tęczowym kolorytem barw okiestrowych. Rewelacją przytem są niektóre pomysły wokalne: początek pierwszego aktu, rozbrzmiewający beż żadnej uwertury ponuremi, a wzniosłemi dźwiękami liturgji bizantyjskiej -- o archaizowanych przepysznie harmonjach — z odzywającym się gdzieś z wyżyn kopuły głosem chłopięcego chóru, jest arcydziełem. Wejście króla — pierwsze odezwanie się pasterza są to wszystko szczegóły pierwszorzędne — podobnie jak w akcie drugim śpiew Roksany i taniec, a w trzecim śpiewy zjawy — Dyonizosa na tle niewidzialnego chóru.

Wykonanie „Króla Rogera", które oczywiście kosztować musiało wiele wysiłku i pracy, przynosi zaszczyt operze warszawskiej i Emilowi Młynarskiemu. Partję Roksany powierzono pani Stanisławie Szymanowskiej (siostrze autora, która ostatnio w Poznaniu brała udział w wykonaniu Króla Dawida Honeggera), piękny jej i pełen głos panował przedziwnie nad orkietrą i chórem — a wytworne melizmaty tęsknej pieśni z II-go aktu cyzelowane były z wysokim artyzmem. Partję „Króla Rogera" pokonał szczęśliwie p. Mossakowski, śpiewak o pięknym barytonowym głosie; Pasterza śpiewał p. Dobosz, Edrisiego (arabskiego mędrca) p. Janowski, Archireja p. Wraga. Chóry i orkiestra bardzo dobre — dekoracje stylowe również jak kostjumy.

*) Jarosław Iwaszkiewicz „Dzieje Króla Rogera" Muzyka Nr. 6.

Literatura operowa polska doczekała się dzieła, które napewno będzie mówiło o Szymanowskim poza granicami Polski — i może tem prędszy i istotniejszy sobie zjedna sukces niż u nas... na razie.

Henryk Opieński.

Poznań. Ruch muzyczny ubiegłego sezonu ograniczył się tylko do pracy w operze i chórach poznańskich. I tu i tam pracowano bardzo intensywnie z rezultatem dodatnim. Ta jednostronność poznańskiego ruchu muzycznego pochodzi z braku koncertów symfonicznych i koncertów solowych. Dla niewiadomych przyczyn, nie przyjeżdżają obcy (ani polscy) artyści, koncertujący w Warszawie, Krakowie, Łodzi. Czy zrażeni są pustemi, lub na pół pustemi salami (ale gdzieindziej zdaje się nie lepiej), czy też niema komu się zająć urządzeniem porządnych koncertów. Zdaje się, że raczej to drugie! Co do frekwencji to stanowczo jest ona nie gorszą, a nawet sądząc z koncertów, które się odbyły, lepszą niż w Warszawie np., może tylko brak inicjatywy i umiejętności, ze strony urządzających jest powodem, że koncertów poważnych artystów, zagranicznych i swoich w Poznaniu wcale nie mamy.

Wilno. W czerwcu wystawiono w Wilnie *Halkę* „operę Stanisława Moniuszki w 2 aktach (nie 4), tak jak ją twórca polskiej muzyki operowej przed 80 laty skomponował, a przed 78 laty w Wilnie sam wystawił i dyrygował". Tak głosi afisz przedstawienia wileńskiego. Chwalebnego tego czynu dokonano zbiorowym wysiłkiem miejscowych artystów z p. Ludwigiem i p. Hendrichówną na czele, przy pomocy wileńskiej orkiestry symfonicznej i chóru amatorskiego pod batutą p. Ślendzińskiego. Krytyka miejscowa z wielkiem uznaniem odzywa się o tym pięknym wysiłku podkreślając wyższość pierwotnej dwuaktowej koncepcji nad późniejszą czteroaktową sztucznie i z uszczerbkiem dla logiki i jednolitości akcji rozwleczoną. W formie pierwotnej niema wprawdzie dwóch pięknych aryj „Szumią jodły" i „Gdyby rannym słonkiem", w których liryzm Moniuszki osiągnął bodaj maximum wyrazu, brak ten wynagradza jednak piękną zwartość formy i znakomitą potoczystość akcji. Prasa miejscowa stawia wniosek, aby w Wilnie, miejscu powstania i wystawienia pierwotnej Halki nie dawano jej inaczej jak tylko w tej właściwej, czystej pierwotnej formie. Myśl bardzo piękna i trafna. Szczegółów co do wystawienia czerpali inicjatorowie z cennego dzieła o Moniuszce Henryka Opieńskiego, a oryginalny rękopis Moniuszki, tej dwuaktowej Halki w formie wyciągu fortepjanowego z którego Opieński przy pisaniu swego dzieła korzystał, znajduje się w Poznaniu w bibljotece Mielżyńskich.

Sprawozdania z książek i nut.

Cherbuliez A. — E.: Gedankliche Grundlagen der Musikbetrachtung. Zurich i Lipsk (1924), Gebr. Hug et Co., 8⁰, 50 stron.

Rozprawa Cherbuliez'a powstała — jak to zaznacza sam autor — w tym celu, aby uczynić zadość przejawiającej się w ostatnich czasach w kołach muzykologów potrzebie filozoficznego uzasadnienia muzyki, t. j. określenia jej stanowiska w ramach filozofji, oraz filozoficznego rozgraniczenia i określenia jej pojęć. Wszelkie rozważania filozoficzne, dotyczące muzyki noszą ogólną nazwę „muzykologji" (Musikwissenschaft). W pierwszej części swej rozprawy zajmuje się autor dokładnem wyznaczeniem zakresu badań muzykologji; czyni to zaś przez wyliczenie i określenie poszczególnych działów naukowych, które wchodzą w skład muzykologji. Działów tych wedle Cherbulieza jest 5; określa on je następująco: 1) akustyka czyli poznanie tonów muzycznych, t. j. materjału, którym się posługuje muzyka jako sztuka; 2) fizjologja i psychologja słuchu, czyli poznanie działania tonów na receptywny organ słuchowy ludzki; 3) zagadnienia form muzycznych (w najszerszem znaczeniu wyrazu), czyli możliwości kształtowania się, właściwego materjałowi tonalnemu; 4) historja muzyki, czyli usystemizowanie istniejących form muzycznych, wedle ich rozwoju i porządku historycznego, przyczem zalicza Ch. do tego działu naukę harmonji, kontrapunktu, instrumentacji, form (w znaczeniu ciaśniejszem) i kompozycji, oraz dyrygowania; 5) filozofja muzyki, czyli podporządkowanie wszelkiego muzycznego poznania pod poznanie ogólne, na podstawie jakiegoś systematycznego poglądu na świat.

Określając powyższemi naukami zakres badań muzykologicznych, zaznacza Ch., iż istnieją 2 odrębne punkty wyjścia, które mogą służyć za podstawę rozważań w wyżej wymienionych działach nauki. Jeden punkt wyjścia stanowią założenia jakiegoś systemu metafizyczno-spekulatywnego, w skład których wchodzą też twierdzenia, dotyczące „piękna". Z tych to założeń można dedukcyjnie wywieść poglądy na muzykę jako sztukę, czyli, stworzyć system racjonalistycznej estetyki muzyki, której konkluzje często narzucają się innym działom muzykologji.

Drugim punktem wyjścia jest badanie zjawisk akustycznych, jako elementów materjału, którym muzyka operuje, oraz eksperymentalne badanie działania tych zjawisk na ucho ludzkie. Dopiero przesłanki, osiągnięte dzięki powyższym badaniom, prowadzą, przy zastowaniu indukcji, do pewnych sądów ogólnych, wchodzących w skład empirycznej estetyki muzycznej.

Na empizycznych podstawach opierają się też sądy socjologji muzycznej, t. j. nauki o stosunkach zachodzących między muzyką jakiejś epoki, a daną epoką, i muzyką jakiegoś narodu a tymże narodem. W drugiej, referując części swej rozprawy przedstawia Ch. pobieżnie poglądy na muzykę, zawarte w systemach filozofów, począwszy od drugiej połowy 18 wieku. Przedstawia więc odpowiednie poglądy Kanta, następnie metafizyków spekulatywnych 19 wieku (Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer), poczem przechodzi do empiryków (Herbart), pozytywistów (Comte, Guyau, Spencer), oraz metafizyków indukcyjnych (Fechner, Lotze, Hartmann,

Wundt). Nieco szerzej omawia poglądy Nietschego, które noszą na sobie ślady wpływu Wagnera.

Ta historyczno referująca część rozprawy Ch. miała cel wykazać, że istotnie filozofowie konstantowali swe poglądy muzyczne na podstawie jednego z obu powyżej określonych punktów wyjścia i dochodzili dzięki temu do pewnych metod w rozważaniach nad muzyką, któremi to metodami zajmuje się autor w 3-ciej części swej rozprawy.

Z tych trzech metod, które autor charakteryzuje, dwie pierwsze były już stosowane przez różnych filozofów, natomiast 3-cia, bedąca jakoby syntezą obu pierwszych, jest projektem Cherbulieza.

Pierwszą metodą rozważań nad muzyką i dochodzenia do sądów ogólnych o niej, określa autor jako: spekulatywno-metafizyczną, intuicyjną i dekucyjną; sądy, osiągnięte tą metodą opierają się na aksjomatach, które, jako takie faktycznie nie są, i nie mogą być logicznie udowodnione. Do tych aksjomatów mógł myśliciel dojść jedynie drogą daleko idącej intuicji, nagłej wizji wewnętrznej, lub też drogą stopniowego krystalizowania się przekonań, opartego na procesach psychicznych natury emocjonalnej, ale nigdy drogą logicznego. To też dedukowane z tych ostatecznych założeń poglądy na muzykę i jej kwestje szczegółowe, często mijają się ze stanowiskiem, osiągniętych wobec tych zagadnień szczegółowych drogą codziennego doswiadczenia. Typowym przykładem zastosowania tej metody spekulatywno-dedukcyjnej, są poglądy, muzyczne Schopenhauera, który, opierając się na swej metafizycznej definicji muzyki („Muzyka jest to najdoskonalsze odbicie pra-woli“.), dochodzi do interpretacji takich kwestji szczegółowych jak: zagadnienie konsonansu i dyssonansu, teorja alterowanych akordów, psychologia kadencji harmonicznej i. t. p., zupełnie niezgodne — jak to Ch. wykazuje — z wynikami dóświadczenia.

Przeciwieństwem tej metody, jest druga, empiryczna i indukcyjna; stoi ona całkowicie na gruncie doświadczenia. Wszelkie pojęcia muzyczne mają o tyle tylko swoją treść, o ile wywodzą się z doświadczenia i opierają się na niem. Stosując tę metodę badań wziąć należy za punkt wyjścia sumę eksperymentów, dokonanych na poszczególnych indywiduach, a następnie drogą indukcji starać się dojść do praw ogólnych, wyrażających stosunek i działanie elementów muzyki na psychikę ludzką. Tą drogą można ewentualnie osięgnąć poznanie istoty form muzycznych, a w ostatecznej syntezie poznanie istoty muzyki wogóle.

Trzecia metoda, którą Ch. nazywa porównawczą, łączy w sobie obie, powyżej scharakteryzowane; sposób jej postępowania przedstawia Ch. następująco: należy zbadać możliwie wyczerpująco wszelkie zjawiska muzyczne: 1. topograficznie, t. j. na całej kuli ziemskiej i 2. historycznie, t. j. we wszystkich epokach historycznych, dostepnych badaniu; zjawiska te należy rozważać ze względu na ich działanie psychologiczne: 1. indywidualnie-psychicznie i 2. kollektywnie, socjologicznie. Następnie biorąc pod uwagę pewną ilość, x definicji muzyki (bez względu na sposób, w jaki się do nich doszło), należy je ustopniować ze względu na to, jak wielki procent zjawisk muzycznych, empirycznie zbadanych, można na podstawie każdej z tych definicji, wytłumaczyć. Definicja x-ta, tłumacząc największy procent zjawisk, jest najlepsza. Mając dany szereg ustopniowanych definicji, od 1-szej, do x-tej, możemy obliczyć, jaka jest cecha przeciętna, która, dodana lub odjęta od jakiejś definicji, czyni ją lepszą, t. j. wyjaśniająca większy procent zjawisk. Jeśli definicja z-ta tłumaczy „u“ procent zjawisk, to po dodaniu do niej powyższej cechy przeciętnej, otrzymamy definicje $(x+1)$ = szą, tłumacząc $(u+1)$ = procent zjawisk. W ten sposób idąc dalej możemy ewentualnie dojść do definicji $(x+a)$ tej tłumaczącej $(u+b)$ = procent zjawisk muzycznych; definicja ta będzie możliwie najdoskonalszą, gdyż na jej podstawie będzie można wyjaśnić maximum istniejących zjawisk muzycznych.

Stwierdziwszy w trzech częściach swej rozprawy ścisłą łączność między muzyką a filozofją, zajmuje się autor 4-tej części tejże, stosunkiem muzyków do filozofji i filozofów do muzyki W obu wypadkach stwierdza stosunek zależności. Co się tyczy muzyków-twórców, to ich zależność od filozofji widzi Ch. w tem, iż szukają oni wyrazu dla pewnej idei; przemyślenie zaś tej idei i jej stosunku do formy artystycznej, w której ona ma się przejawić, tworzy — wedle Ch. — filozofję sztuki. Podobnie też i muzyk-odtwórca, szukając idei, podanej mu do odtworzenia formy, przemyśliwa dany utwór w sposób, który Ch. uważa za filozoficzny. Co się tyczy stosunku filozofów do muzyki, to i tu widzi Ch. zależność. Istnieje ona o tyle tylko, o ile każdy filozof zależy od ogólnego stanu kultury, a więc i od muzyki, jako jednego z jej czynników.

Praca Cherbulieza w swej części historyczno referującej pobieżna, daje jednak jako całość jasny obraz podstaw rozważań myślowych nad muzyką, oraz metod, stosowanych w badaniach muzykologji.

Daje też projekt nowej metody badań i rozważań w tej dziedzinie, co do którego jednak można żywić wątpliwości, czy — mimo całej swej bystrości — da się praktycznie zastosować. Daje też autor w niniejszej rozprawie doskonałą charakterystykę stanowiska, które zajmuje muzykologja w dziedzinie filozofji. Natomiast w konsekwencjach swego poglądu na łączność muzykologji z filozofją, posuwa się zbyt daleko, zwłaszcza w części 4-tej, w której wykazując łączność praktyki muzycznej z filozofją, rozszerza zakres tej ostatniej na dziedzinę uczuciowo-fantastyczną, która żadną miarą nie mieści się w zakresie właściwym filozofji.

Zofja Lissa (*Lwów*).

Alexander Tausman: Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre Paris. Max Eschig.

Tematyka tego bardzo ładnego i doskonale brzmiącego koncertu nosi na sobie wyraźne piętno polskości (p. Tausman jest zdaje polskim obywatelem). Charakter tematów i wysoce subtelne przeprowadzenie i poetyczne operowanie niemi zdradza muzyka o dużej kulturze muzycznej, znacznym talencie twórczym i dojrzałej technice kompozytorskiej.

Klasyczny w formie, umiarkowany i celowy w środkach. Koncert ten odznacza się jednolitością myśli muzycznej idącej po linji swego wewnętrznego rozwoju unikając wszelkich próżnych i zbytecznych dygresyj i przeładowań. Napisany jest doskonałym stylem fortepjanowym.

Karol Prosnak: Trzy pieśni na 4 gł. chór żeński Warszawa. Lira Polska.

Utwory te są cennym nabytkiem w szczupłej i słabej wartościowo literaturze chórów żeńskich. Cechuje je poważna myśl muzyczna, wprawną i umiejętną ręką poprzez ograniczone ramki żeńskich głosów w doskonałej formie przeprowadzona. Najlepszą z trzech pieśni jest pierwsza — Kołysanka Szlachetna, wysokiego poziomu inwencja połączona z dużą znajomością materjału wykonawczego (żeńskiego chóru) poparta dobrą techniką pisarską stworzyła piosenkę o poważnej wartości artystycznej. Styl tej piosenki przepojony jest wyraźnie duchem rosyjskim (Mussorgski) nie ujmuje jej to jednak własnych zalet i wartości artystycznej. Dwie pozostałe mniej wybredne w pomyśle są bardzo dobrze przeprowadzone i będą napewno doskonale brzmiały. W sumie wszystkie trzy — podkreślam jeszcze raz są cennym nabytkiem w skąpym i nieosobliwym szeregu utworów polskich na chór żeński.

Przy sposobności przypomnę, że p. Prosnak, dyrygent chóru im. Moniuszki w Łodzi, jest zdobywcą pierwszej nagrody na polskim konkursie śpiewackim w Chicago (Ameryka); zdobył on ją za utwór „Powrót wiosny“ na chór mieszany. Ciekawi jesteśmy poznać ten chlubnie wyróżniony utwór, tymczasem składamy zwycięzcy serdeczne powinszowanie.

Red.

Wiadomości bieżące.

P. Helena Krzyżanowska, prof. wyższych kursów fortepjanu w Konserwatorjum w Rennes we Francji równocześnie autorka kilku poważnych opusów muzycznych rozwija dosyć energiczną propagandę polskiej twórczości muzycznej we Francji.

Na koncercie urządzonym przez nią w Paryżu były wykonane pieśni Szymanowskiego, Stojowskiego, Opieńskiego, Paderewskiego, Poldowskiego, (śpiewała p. Roosevelt), utwory skrzypcowe Różyckiego, Wieniawskiego i Moszkowskiego Sarassate, sonaty skrzypcowe Melcera i Krzyżanowskiej (p. Canterelle i p. Krzyżanowska) i utwory fortepjanowe Chopina, Rogowskiego, Różyckiego i Krzyżanowskiej (p. Krzyżanowska).

Podobne koncerty z ramienia towarzystwa „Les Amis de la Pologne“ urządza p. Krzyżanowska i w mniejszych miastach Francji.

Nieznaną Symfonję Mozarta odnalazł wiedeński prof. Uniwersytetu Dr. Fischer w archiwum klasztoru Benedyktynów w Lambach (Górna Austrja). Symfonję tą — G-dur — napisał Mozart w r. 1767, mając zatem lat 11, składa się ona z 3 części.

Tegoroczne Festival Muzyczne w Salzburgu naznaczone na czas od 7 do 29 sierpnia. Przebogaty interesujący progam obejmuje dzieła dramatyczne i operowe, koncerty symfoniczne i kameralne. W festivalach biorą udział najwybitniejsi kapelmistrze i artyści niemieccy.

Związek Publicystów Artystycznych powstał w Poznaniu. Prezesem jest prof. Dr. Łucjan Kamieński.

Wydział pedagogiki muzycznej otwarto przy berlinskiej Hochschule für Musik.

Furtwängler napisał koncert fortepjanowy. (Furtwängler, pierwszy kapelmistrz, następca Nikischa jest dziś największą sławą Niemiec).

Hermann Luter znany kompozytor i ceniony kapelmistrz szwajcarski, dyrektor Bazylejskiego Tow. Muz. i Basler Gesangvereins umarł w Bazylei w wieku lat 56.

Kongres „Rytmistów“ odbędzie się w Genewie pomiędzy 16 — 19 sierpnia zwołany z inicjatywy *Jaques-Dalcroze'a,* twórcy specjalnej metody rytmiki i solfeżu.

Kronika chóralna.

Związek chórów kościelnych powstaje w Archidjecezji Gnieźnieńsko-Poznańskiej. Na 2 września naznaczony jest zjazd Konstytucyjny delegatów z całej djecezji. Będzie to zatem pierwszy krok w kierunku złączenia w jedną organizację chórów kościelnych w Polsce tak jak to się rzecz ma w innych krajach Europy.

Poznański chór katedralny w Toruniu. W drugi dzień Zielonych Świątek zjechał do Torunia poznański chór katedralny pod batutą X. Dr. Gieburowskiego aby w tamtejszym wspaniałym kościele św. Jana wykonać cały szereg utworów starych mistrzów. Wspaniałe wykonanie poparte powagą i nastrojem gotyckiej świątyni, o świetnej akustyce wywarło głębokie wrażenie na słuchaczach.

Na podkreślenie zasługuje fakt, że jest to, zdaje się pierwsza publiczna audycja muzyczna w kościele poza liturgją. Audycje takie na zachodzie są rzeczą zwykłą i bardzo w skutkach doniosłą. Słynne są odbywające się co tygodnia „Vespere“ w kościołach takich jak św. Tomasza w Lipsku, katedry w Berlinie (Dom), Kreuzkirche w Dreznie, św. Michała w Hamburgu, katedry św. Szczepana w Wiedniu, katedry w Monachjum, w kościołach angielskich i t. d., że wymienię tylko najważniejsze. Są to produkcje na bardzo wysokim poziomie artystycznym stojące, nic powadze świątyni nie szkodzące, przeciwnie, przynoszące jej chwałę. Przeważnie połączone one są z krótkiem poprzedzającem je nabożeństwem (błogosławieństwem Najśw. Sakramentem np.), a publiczność wszędzie zachowuje się z jaknajwiększą powagą, tak że obawy duchowieństwa naszego, że świętość kościoła może być podczas takich produkcyj obrażona, jest płonną. (Bo podobno ten motyw jest główną przyczyną, dla której władze kościelne nie chcą zezwolić na urządzanie takich „Vespere“ u nas). Jak już zaznaczyliśmy Vespere takie nie tylko, że żadnej ujmy kościołowi nie przy-

noszą, lecz przeciwnie, podnoszą chwałę danej świątyni, działają podniośle na wiernych i nawet obojętnych słuchaczów. Katedra poznańska ze swym świetnym zespołem chóralnym powinna koniecznie zainicjować podobne Vespere u siebie.

Krakowski chór Akademicki pod bat. Wallka Walewskiego projektuje na jesień wycieczkę artystyczną do Ameryki. Termin wyjazdu jeszcze nie ustalony.

Trzydniowy Festival Händlowski odbyć się miał w końcu czerwca w Lipsku. Urządzeniem festivalu zajęły się: Deutsche Arbeiter Sängerbund, Allgemeine Arbeiter-Bildungs institut, Arbeitsgemeinschaft Didomischer Chöre i Verband Lichscher Chöre. Wykonane miały być oratorja: „Samson“ i „Herakles“ i opera Tamerlon“. Oprócz tego koncert muzyki kameralnej i orkiestrowej. Odczyt o Händlu wygłosić miał Abert z Berlina.

Koloński „Männergesangverein“ wystąpił z koncertem pod batutą swego nowego kierownika Richarda Frunk. Program obejmował utwory Lendvai'a i utwór Josepha Haasa znanego w Niemczech, uzdolnionego kompozytora p. t. „Steh auf Nordwind“. Utwór ten pisany współczesną techniką; kontrapunktyczną jest interesujący i bardzo trudny, wykonywać mogą go tylko pierwszorzędne chóry.

Ulm. Tutejszy „Liederkranz“ obchodził uroczystym koncertem 100 rocznicę swego istnienia.

Bazylejski chór Sterka wykonał Józefa Messnera symfoniczne dzieło p. t. „Życie“ (Das Leben) na chór żeński, sopran solo orkiestrę smyczkową, harfę i fortepjan. Pozatem chór ten wykonał jeszcze cykl pieśni Lendvai'a p. t. „Jungbrunnen“.

Bazylejski chór „Basler Gesangverein“, po śmierci swego długoletniego dyrygenta znanego kompozytora i kapelmistrza Szwajcarskiego Hermanna Sutera wybrał nowego dyrygenta w osobie Hansa Müncha.

Szwedzki chór męski pod batutą Hugo Alfvena wystąpił z powodzeniem w Berlinie.

Kwartet braci Kedrow. Słynny rosyjski kwartet wokalny braci Kedrow występował z ogromnem powodzeniem w Paryżu.

Vaughan Williams najpopularniejszy dziś kompozytor angielski napisał nowe dzieło chóralne p. t. Sancta Civitas, które się cieszy wielkiem powodzeniem w Anglji. Niedawno prasa zanotowała poważny sukces jego mszy wykonywanej na koncertach i w kościołach.

Ameryka. W związku z uroczystym obchodem 150 lecia Stanów Zjednoczonych Ameryki urządzono w Filadelfji kolosalne allegoryczne widowisko w którem wzięło udział 5000 śpiewaków, masowe orkiestry wojskowe, armaty, karabiny maszynowe, wspaniałe efekty świetlne i t. d. Widowisko to zatytułowane było „Ameryka“ i miało przedstawić historję tego kraju od czasu odkrycia i początków kolonizacji.

W Chicago organizuje kolonja francuska swój chór. (Dosyć późno przychodzi im to do głowy — Niemcy mają już tam swój Sängerheim, a nawet polacy przystępują do budowy domu śpiewackiego).

Pisma.

W bostońskim „The Christian Science Monitor“ znajdujemy artykuł znanej w Polsce p. Alicji Simon (dr. muzykologji) o polskich kobietach w muzyce.

Muzyka i Śpiew. Kraków, lipiec. *B. Raczyński*: Śpiewajmy mądrze. Tekst do psalmów Gomółki LVI i LVII. *Ks. Walczyński*: Gra organowa, jej zalety, wady, błędy i nadużycia. *Kozłowski*: Tonacyjna (naturalna) metoda nauczania czytania muzycznego (solfeggio) d. c. Dodatek nutowy. Psalmy Gomółki LVI i LVII. Pieśni kościelne i świeckie w oprac. Garbusińskiego. *W. Stysia*: Pieśń Harcerzy. *T. Flaszy*: Wieniec pieśni i piosenek dla dzieci szkolnych.

Muzyka Kościelna. Poznań, czerwiec. *Dr. Zieliński:* Typy nowoczesnych organów. *Ks. Dr. Gieburowski*: Msza Bacha. *Ks. Dr. Gładysz*: Muzyka instrumentalna w kościele. *Prof. Dr. Chybiński*: Luźne notatki o organach, organistkach i organistach w dawnej Polsce. (d. c.) *Ks. Zaremba*: Udział niewiast w chórach kościelnych. *Ks. Wiśniewski*: O wyższy poziom fachowego wykształcenia organistów. Kronika. Wiadomości bieżące. Dział organizacyjno-zawodowy.

Ludwik Teodor Płosajkiewicz.

Nekrolog.

Ludwik Teodor Płosajkiewicz, zmarły dn. 5 kwietnia b. r. w Warszawie. Urodził się 2 sierpnia 1859 r. we wsi Mnich w ziemi warszawskiej, od najmłodszych lat okazywał skłonności i zamiłowanie do muzyki. Po ukończeniu seminarjum w 1877 r. dalsze horyzonty muzyczne zaczął mu otwierać redaktor „Echa muzycznego“ Jan Kleczyński, który go uczył gry na fortepjanie i harmonji. Naukę tę miał bardzo utrudnioną, albowiem, jako nauczyciel przebywał stale w Zduńskiej Woli, gdy kolei kaliskiej jeszcze nie było. Postarał się o translokację do Warszawy, czego rezultatem było to, że już od 1891 r. mógł się oddać swobodnie studjom kontrapunktu, kanonu, fugi, form, kompozycji i instrumentacji w Konserwatorjum u Zygmunta Noskowskiego, które to studja ukończył w 1896 r., zyskując opinję niesłychanie pilnego i obowiązkowego. Zaczął udzielać w szkołach śpiewu i prowadzić orkiestry szkolne, a nadto w różnych instytucjach zaczął prowadzić chóry, np. u Cyklistów, lub orkiestrę dziecięcą w „Orpheonie“, miewał też odczyty o charakterze pedagogicznym o muzyce, lub jej mistrzach na koncertach o charakterze pedagogiczno-historycznym. W ostatnich latach z wielkim pożytkiem zajmował się porządkowaniem bibljoteki Warsz. Tow. Muzycznego, nadto pracował w zarządzie Sekcji im. Moniuszki. Sporo utworów jego zostało wydrukowanych, kilka tańcy jego drukował Mękarski, lub ukazało się u Leona

Idzikowskiego, np. drukowanych pod pseudonimem Skald, „Pieśń bez słów“ drukowało Echo Muzyczne w 1896 r., trzy śpiewniki szkolne ukazały się u Gebethnera i Wolffa, u Kazimierza Idzikowskiego i u Grossa w Moskwie. Zyskał wiele wyróżnień i nagród na konkursach, i tak na pierwszym konkursie ks. Lubomirskiego „Serenadę“ i „Do albumu“, oba utwory zostały wydrukowane w „Nowościach Muzycznych“ w 1903 r., na trzecim konkursie tegoż odznaczono Scherzo E moll i „Obrazek muzyczny“, drukowane w „Nowościach muzycznych“ w 1906 i 1907 r., nadto napisał marsza weselnego, drukowanego u Kazimierza Idzikowskiego.

Uroczystości narodowe i obchody patrjotyczne znajdywały zawsze odpowiedni wyraz w jego twórczości, napisał więc nastrojowego marsza pamięci Juliusza Słowackiego, piosnkę o Janie Kilińskim do słów Wincentego Pola, wydaną przez komitet obchodu Kilińskiego, „Trzeci maj“ J. Kelidzyńskiego, marsz „Do Berlina“, a nadto opracował pieśni żołnierza polskiego, drukowane u Gebethnera i Wolffa.

Z kościelnych rzeczy wydał nakładem kasy przezorności pomocników księgarskich dziesięć kolend, ofiarowanych bratu ks. Bronisławowi.

Na konkursie wydawniczym „Liry“ dostał nagrodę za elegię „cieniom nieznanego żołnierza“.

W tece zostawił niewydane kanony, fugi, warjacje, sonaty fortepjanowe i skrzypcowe, warjacje na kwartet smyczkowy i orkiestrę, mszę łacińską na 4 gł. mieszane, psalm 64 do słów Kochanowskiego na sola, chór i orkiestrę z 1898 r., suitę na 2 fortepjany, złożoną z preludjum menueta, scherza, poloneza i marsza a wykonaną w Sekcji muzyki zbiorowej przy Warsz. Tow. Muzycznem, trzy opery dziecięce: „Czerwony kapturek“ do słów Or-ota, „Baśń Wigilijna“ do słów T. Pudłowskiego i „Miedziany dziadek — olbrzym“ do słów J. Konarzewskiego. Pisał pieśni do słów Słońskiego, Asnyka, M. Mastowskiej, oraz utwory fortepjanowe. Wraz z Konstantym Paschalskim wydał zbiór pieśni polskich na jedne, lub troje skrzypiec dla seminarjów nauczycielskich, dwa zeszyty.

Był to człowiek prawy, wprost o nieskazitelnym charakterze i dobroci. Był zacnym kolegą, nie czuł do nikogo zawiści i zazdrości. Cześć jego pamięci.

Feliks Starczewski

Zjednoczenie polskich Związków Śpiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy nadesłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego“ do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań ul. Półwiejska 35

Redakcja.

Rada Naczelna Zjednoczenia podaje do wiadomości, że odbyła ona w roku bieżącym siedem posiedzeń, a do najważniejszych spraw załatwionych przez nią należą.

1) Sprawa Związku Słowiańskiego zainicjowana przez Czechów.
2) Nawiązanie łączności ze śpiewactwem polskiem na Łotwie.
3) Sprawa odsłonięcia pomnika Chopina i urządzenia w związku z tem święta pieśni.
4) Sprawa zorganizowania pieśniarstwa polskiego na terenie b. zaboru rosyjskiego i nawiązania w związku z tem łączności z Min. S. W.
5) Sprawa chórów kościelnych w Polsce.
6) Nawiązanie łączności ze Związkiem Śpiewaczym we Francji.
7) Sprawa konkursu na kantatę na cześć Chopina.
8) Sprawa zjazdu śpiewaczego w Łodzi.
9) Sprawa ustosunkowania się do życzeń towarzystw śpiewaczych niepolskich pragnących wstąpić do związków.

Dr. J. Niezgoda, sekretarz — *Prof. Antoni Ponikowski*, prezes.

Związek Wielkopolski.

Kasa Związku.

Wstępne: Bralin, Mikożyn, Tokarzew.

Składki za rok 1925 zapł.: Trzemeszno 65.50, Skalmierzyce 27.50.

Składki za rok 1926 zapł.: Roszki 17.—, Pobiedziska 25.—, Rozdrażew 37.—, Miejska Górka (Mon.) 31.50, Witaszyce 20,—, Śmigiel 20.—, Bralin 13.—, Kruszwica 30 —, Wieruszów 15.—, Mikorzyn 16 —, Tokarzew 14.—, Żerków 44.—, Bojanowo (1/2 r.) 22.—, Grodzisk 38.—, Polanowo (1/2 r.) 17.—, Bydgoszcz (Harm.) (1/2 r.) 25.50, Wolsztyn 49.50, Ławica 13.50, Poznań Mon. I. 64.—,

Udział z Zjazdu: Okręg XIII. 125.— Okręg XII. 60.— Okręg II. 75.— Okręg XX. 16.50

Za Kasę Związku — *Barwicki.*

Nasze Zjazdy.

Poniżej podajemy krótkie sprawozdania z odbytych tegorocznych zawodów śpiewaczych (14-tu Okręgów). Ogólne uwagi i krytyki nastąpią w przyszłym numerze „Przeglądu“ po ukończeniu wszystkich Zjazdów. *Red. Przegl.*

Okręg 11-ty urządził swój doroczny Zjazd *13 czerwca b. r. w Kościanie.* Ze Zjazdem połączono 5 letni obchód zał. Koła Śp. „Moniuszko“ i poświęcenie sztandaru tegoż Koła. Miasto pięknie w zieleń przybrane, uroczyste nabożeństwo w starożytnej „Farze“, podczas którego chór kościelny wykonał mszę łacińską pod dyr. d. Wojciechowskiego i piękne a serdeczne przemowy ks. Patrona i ks. mansjonarza przyczyniły się bardzo do podniosłości Zjazdu. Organizacja Zjazdu dobra.

Wynik popisów:

Chór męski:

Kościan „Arion“	$24^2/_4$	p.
„ „Lutnia“	$21^2/_4$	„

Chór żeński:

Kościan „Moniuszko“	27	p.
„ „Lutnia“	19	„

Chór mieszany:

Kościan „Moniuszko“	$24^2/_4$	p.
„ „Lutnia“	$22^1/_4$	„
Czempin	$19^3/_4$	„
Czarnków - Nacław	$18^1/_4$	„
Kiełczewo	$18^1/_4$	„
Krzywień	$16^3/_4$	„

Sąd tworzyli pp. Dr. H. Opieński, Prof. R. Lubierski, J. Maliszewski i K. T. Barwicki.

Nie brali udziału: Śrem, Śmigiel, Mosina, Rogalinek z braku dyrygentów; smutne lecz prawdziwe.

Chóry ogólne pod dyr. d. Wojciechowskiego bardzo dobre. Zjazd odbywał się pod protektoratem starosty p. Cegiełki, który też uczestniczył w Zjeździe od początku do końca. Publiczność z p. Burmistrzem i władzami na czele dopisała.

* * *

Zjazd Okręgu 18-go odbył się 13 czerwca w Trzemesznie — w połączeniu z 25 letn. jubileuszem Koła miejscowego. Okręg w roku ubiegłym zorganizowany, słaby jeszcze, mimo to popisy wypadły ku zadowoleniu; — organizacja dobra, udział publiczności zadowalniający. Uroczyste posiedzenie po nabożeństwie w Tumie — zagaił miejscowy prezes P. Thomas — a sprawozdanie z 25 letniej pracy wygłosił P. Borowski.

Wynik popisów:

Chór męski	*Chór mieszany*
Trzemeszno $21^2/_3$	Trzemeszno 19
Mogilno (Halka) 19	Mogilno (Halka) $17^1/_3$
„ Chór Kośc. $12^1/_3$	Strzelno $16^2/_3$
Gembice 9	Kwieciszewo 16
	Gembice 13

Z po za Okręgu:

Gniezno Koło Śp. $26^1/_3$	Kłecko $21^1/_3$

Sęd.: zast. Związku dh. prof. Kwaśnik, zaproszeni: G. Sauer i A. Pisanko. *B.*

* * *

Okręg 8-my odbył swój doroczny Zjazd w Sulmierzycach 20/6. Udział Kół liczny bo z 12 Okręgu i 3 z po za Okręgu. Miasto bogato w zieleń przybrane — publiczność dopisała. Podpadało ogólnie, że mimo nabożeństwa na intencję Zjazdu nie odezwał się żaden z miejscowych Księży ani słowem do Drużyn śpiewaczych — ani się też nikt nie pokazał podczas popisów. Z przedstawicieli władz tylko miejscowy p. Burmistrz serd. witał przybyłych gości.

Popisy wypadły na ogół dobrze — za to chóry ogólne odśpiewane za wolno nie zrobiły wrażenia.

Szczere uznanie p. Kierownikowi miejscowej szkoły — który wystąpił z „chórem dziecięcym“ wykonując pięknie, bardzo miłośnie i czystemi głosikami (20-tu dziewcząt i chłopców) Modlitwę — Pakulskiego.

Wynik popisów:

Chór męski:

Krotoszyn	$27^1/_3$	Rozdrażew	18
Sulmierzyce	$22^2/_3$	Grembów	$17^2/_3$
Dobrzyca	$20^2/_3$	Zduny	16
Roszki	$19^2/_3$	Raszków	$10^1/_3$
Kobierno	$19^1/_3$		

Z po za Okręgu: Ostrów Wanda 18

Chór mieszany:		*Chór żeński*:	
Krotoszyn	$30^1/_2$	Krotoszyn	28
Kobylin	30	Zduny	$24^1/_3$
Sulmierzyce	24	Kobylin	$24^1/_3$
Zduny	$21^2/_3$	Sulmierzyce	$21^1/_3$
Roszki	20	Roszki	$19^2/_3$
Baszków	$19^1/_3$	Kobierno	$17^1/_3$
Maciejewo	$19^1/_3$	Maciejewo	17
Kobierno	$18^1/_3$	Baszków	15
Chór mieszany:		*Chór żeński*:	
Grembów	$13^1/_3$		
Rozdrażew	$10^1/_3$	Rozdrażew	10

Z po za Okręgu:

Ostrów Wanda	20	Ostrów Wanda	$16^2/_3$
Chwaliszew	$17^1/_3$		
Uciechów	$8^1/_3$		

Sędziowie: Ze strony Związku Prof. Lubierski, z Okręgu — T. K. Bartkiewicz i Prof. Dammau.

* * *

Zjazd Okręgu 10-go odbył się w Pogorzeli w pięknym parku Hr. Tyszkiewicza. Oprócz Kół z Okręgu było też jako gość Koło Śp. z Koźmina — nie brały udziału 2 Koła (Dolsk i Łowenciec) z braku dyrygentów. Miasto całe tonęło w zieleni. Podczas mszy przemówił serd. do Drużyn ks. Pr. Czerwiński; podczas pochodu w Rynku witał imieniem miasta p. Burmistrz. Płomienną patrjotyczną przemową otworzył Zjazd prezes Okręgu 10-go d. Kochowicz.

Wynik popisów:

Chór męski:		*Chór mieszany*:	
Gostyń	23. p.	Domachowo	23 p.
Borek	$10^2/_3$	Krobia	$22^2/_3$
Pogorzela	$10^1/_3$	Gostyń	18
Chór żeński:		Jaraczew	17
Krobia	28 p.	Borek	$10^2/_3$
Borek	$23^1/_3$	Piaski	10
Piaski	$21^2/_3$	Pogorzela	9
Gostyń	$21^1/_3$		

Chóry ogólne nadspodziewanie, za co też przedst. Związku Prof. Kwaśnik złożył spec. uznanie dyr. okr. dh. Rybskiemu.

Sąd tworzyli P. P. Kwaśnik, P. Dźwikowska i Figaszewski.

Całość robiła podniosłe wrażenie: organizacja dobra — udział publiczności dobry. *B.*

* * *

Okręg 14-ty urządził tegoroczny Zjazd łącznie z obchodem 25 letniej rocznicy zał. Koła we Lwówku i poświęceniem sztandaru d. 20 czerwca

Jaką sympatją cieszy się Koło Lwówieckie pomiędzy Obywatelstwem; służy fakt, że blisko 20-tu członków odebrało odznaczenia za to, iż od założenia Koła są członkami — miasto formalnie tonęło w zieleni i girlandach; każdy drugi, trzeci dom to brama tryumfalna...

Sztandar poświęcił prezes Koła prob. miejscowy ks. Budarzewski z serdeczną przemową do członków Koła — a piękną przemowę do zebranych Drużyn wygłosił znany muzyk ks. Prob. Poprawski.

Bardzo serdecznie witał też p. Burmistrz przybyłe Drużyny.

Wynik popisów: I Kat.

Chór męski:		*Chór mieszany:*		*Chór żeński:*	
Lwówek	$19\frac{1}{4}$	Lwówek	26	Lwówek	$24\frac{1}{4}$
Pniewy	17	Pniewy	$22\frac{3}{4}$	Pniewy	$22\frac{2}{4}$
Kwilcz	$12\frac{3}{4}$	Kwilcz	16	Kwilcz	17

II Kat.

Duszniki	21	Duszniki	$25\frac{1}{4}$
Lubosz	$20\frac{1}{4}$	Lubosz	$21\frac{3}{4}$
Wąsowo	$16\frac{3}{4}$		

Chóry ogólne bardzo dobre — organizacja dobra!

Jako gość: Koło Śpiew. „Moniuszko" I. z Poznania popisywało się poza konkursem.

Sędziowie: Ze strony Związku Barwicki.

Zaproszeni: W. Raczkowski, K. Bojarski ks. Prob. Poprawski. *B.*

* * *

Okręg 7-my urządził swój tegoroczny Zjazd 28 czerwca *w Wieruszowie.* Zjazd ten urządzony w miasteczku za „kordonem" ma swoje znaczenie organizacyjne, pierwszy to bowiem Zjazd Wlkp. Związku przeprowadzony na terenie byłej Kongresówki — i daj Boże by choć w drobnej części przyczynił się do usunięcia antagonizmów dzielnicowych. Po uroczystem nabożeństwie otworzył d. Górecki, prezes Okręgu, stosowną przemową Zjazd poczem nastąpiły różne przemowy — z których na wyszczególnienie zasługuje przemowa p. Starosty z Wielunia i miejscowego p. Burmistrza.

Wynik popisów: Kat. I.

męski		*mieszany*	
Kępno „Echo"	24	Ostrzeszów „Mon."	$22\frac{2}{3}$
Ostrzeszów „Dzwon"	$22\frac{1}{3}$	Wieruszów	$21\frac{1}{3}$
Wieruszów	19	Kępno Koło Śpiew.	20
		Baranów	$19\frac{2}{3}$
		Bralin	$18\frac{1}{3}$

żeński

Kępno Koło Śpiewackie	$27\frac{1}{3}$
Wieruszów	$24\frac{2}{3}$
Ostrzeszów „Moniuszko"	$21\frac{2}{3}$

Kat. II.

męski		*mieszany*	
Bukownica	20	Grabów	$23\frac{1}{3}$
		Mikożyn	$20\frac{2}{3}$

Sędziowie: Ze Związku Barwicki — z okręgu: dh. Nowotko i Rozmarynowski. Organizacja dobra. Chóry ogólne dobre — niedopisała organizacja miejscowa to też wynik kasowy wątpliwy. Podkreślić należy udział Koła z Bralina (części kraju odzyskanego przez trakt. Wersalski).

Okręg 7-my jest jednem z najlepiej zorganizowanych Okręgów Związku naszego; zarząd pracuje bardzo gorliwie i owocnie — za co szczere uznanie.

* * *

Zjazd Okręgu 6-go odbył się podobnie jak 7-go po za „kordonem" bo *w Kaliszu* 4 lipca. Mszę św. odprawił ks Tomczak a podniosłe kazanie wygłosił ks. Piechocki (w kościele O. O. Jezuitów). Przybybyłych gości witał serdecznie d. Wanast prezes Tow. Śpiewu z Kalisza — a Zjazd sam otworzył w imieniu Zarządu Okręgu jeden z najstarszych naszych zasłużonych Druhów J. Wa dowski z Ostrowa zaznaczając w swem przemówieniu, jaki cel miały Tow. Śpiewacze i pieśń polska za czasów niewoli, a jaki mają dzisiaj, dalej dlaczego właśnie Wielkopolski Okręg urządza Zjazd w Kaliszu, a mianowicie, aby zadokumentować, że uważamy się jako jednej matki synowie i wspólna nam ojców spuścizna, że pragniemy zatrzeć ślady dzielnicowe, że chcemy nietylko wspólnie i harmonijnie śpiewać, lecz pragniemy za pomocą tej pieśni połączyć wszystkie warstwy naszego społeczeństwa, aby w zgodzie i miłości wszyscy razem pracowali dla dobra Najjaśniejszej Rzeczypospolitej Polskiej.

Pierwszy do popisu stanął Chór szkolny 3 Maja i 17 Marca, który w liczbie przeszło [illegible]00 dzieci pod dyr. p. Cepellego odśpiewał „Sztandary na Kremlu" Lachmana i „Żaby" Kołarbińskiego — zyskując ogólny aplauz i uznanie.

Wynik popisów: Kat. I.

męskie		*mieszane*	
Ostrów Tow. Śpiewu	$30\frac{1}{4}$	Odolanów	$30\frac{1}{4}$
Kalisz św. Cecylji	29	Ostrów Tow. Śpiewu	28
Odolanów	$25\frac{3}{4}$	Raszków	$27\frac{1}{4}$
Ostrów (Chór męski)	$15\frac{2}{4}$	Kalisz św. Cecylji	23
Raszków	$19\frac{1}{4}$		

żeńskie

Ostrów Tow. Śpiewu	$19\frac{1}{4}$
Kalisz św. Cecylji	$22\frac{2}{4}$
Raszków	$15\frac{2}{4}$

Kat. II.

męskie		*mieszane*	
Skalmierzyce	$14\frac{1}{4}$	Ostrów „Wanda"	$24\frac{2}{4}$
Biskupice	$11\frac{1}{4}$	Biskupice	$14\frac{1}{4}$
Czekanów	11	Czekanów	$13\frac{3}{4}$
		Skalmierzyce	$9\frac{1}{4}$

żeńskie

Ostrów „Wanda"	24²/₄
Biskupice	14¹/₄
Czekanów	13¹/₄

Jako goście:

męskie		*mieszane*	
Kalisz Chór Ewang.	26²/₃	Chór Szkolny	17²/₄
Chór św. Mikołaja	13²/₄	Chór św. Mikołaja	15

Sędziowie: Ze Związku ks. Prof. Kasior — z Okręgu: Prof. Jüngst, Dyr. Wilkomirski i pani Rochowiczowa. Nie brały udziału Ostrów (Moniuszko). Krępa dwa czynne i ruchliwe Koła???
Organizacja dobra — udział publiczności kaliskiej bardzo nikły! *B.*

* * *

Zjazd Okręgu 12-go odbył się *w Lesznie* 4-go lipca. Okręg to bardzo żywotny i pracowity — niezrozumiałym jest więc tegoroczny lichy wynik Zjazdu. Na 15 Kół należących do Okręgu tylko 5 brało udział i tylko dzięki udziałowi Kół „Arionu" i „Moniuszki" z Kościana i Koła z Bojanowa wyglądał cały Zjazd jako tako. Również nie dopisała organizacja.

W y n i k p o p i s ó w: Kat. I.

męski		*mieszany*	
Leszno „Chopin"	24²/₃	Leszno „Dembiński"	26
Leszno „Dembiński"	20²/₃	Leszno „Chopin"	24²/₃

żeński

Leszno „Demb"	24
Leszno „Chopin"	23¹/₃
Święcichowa	14

Kat. II. *mieszany*

Święcichowa	24¹/₃
Długie Stare	18¹/₃
Rydzyna	16¹/₃

Goście z poza okręgu:

męski		*mieszany*	
Kościan „Arion"	26	Kościań „Mon."	23²/₃
Bojanowo	15	Bojanowo	10

żeński Bojanowo 8²/₃

Chóry ogólne dobre! Udział publiczności słaby! Sędziowie: Ze Związku St. Wiechowicz — z okręgu J. Maliszewski i M. Fibak.

* * *

Okręg 13-ty urządził swój doroczny Zjazd *w Grodzisku* 4 lipca łącząc z nim obchód 40 rocznicy istnienia Koła w Grodzisku. Miasto pięknie udekorowane — niestety publiczność nie dopisała i tylko dzięki dobrej organizacji tak Zarządu Okręg. z d. Mądrochem na czele — jak i miejscowego Koła wynik finansowy dość dobry. Popisy na ogół — dobre; chóry ogólne robiły dobre wrażenie.

W y n i k p o p i s ó w: Kat. I.

męski:		*mieszany*:		*żeński*:	
Wolsztyn	23	Wolsztyn	22¹/₃	Wolsztyn	17¹/₂
Zbąszyń	16⁵/₆	Grodzisk	19		
Grodzisk	16	Zbąszyń	19		

Kat. II.

Rostarzewo	13¹/₂	Rostarzewo	17¹/₃	Rostarzewo	14
		N. Tomyśl	16²/₃		

Sędziowie: Ze Związku Z. Gutowski — z okręgu: Fr. Witt i I. Kaczmarek.

Podpadł ogólnie nikły udział Kół z Okręgu — a przedewszystkiem Koła z Buku, które też z chlubą na swe 40-to lecie spogląda. *B.*

* * *

Drugi z rzędu Zjazd młodego *Okręgu 20-go* odbył się *w Miasteczku* 4 lipca b. r. a uważać należy Zjazd ten jako do lepszych należący.

Po nabożeństwie stosowną przemową otworzył Zjazd prezes Okręgu d. Pokrzywiński z Nakła; przemawiali też p. p. prof. Urbanyi z Bydgoszczy — Witecki z Bydgoszczy (jako wicepr. 21 Okręgu) i inni.

W y n i k p o p i s ó w:

męski:		*mieszany*:		*żeński*:	
Wyrzysk	26²/₃	Wyrzysk	83	Nakło	25¹/₃
Miasteczko	22²/₃	Polanowo	25²/₃		
Kcynia	18¹/₃	Nakło (Har.)	23²/₃		
Nakło (Jedn.)	17	Białośliwie	23¹/₃		
		Kcynia	16		
		Paterek	15¹/₃		

Z po za Okręgu:

Bydgoszcz Harmonia	24	Bydgoszcz Harm.	29¹/₃
„ Drukarze	23²/₃		

Chóry ogólne wypadły dobrze — organizacja dobra, podpadał brak Mroczy i Łobżenicy.
Sędziowie: Ze Związku E. Piotrowski — z Okręgu Prof. Karaśkiewicz i Poklękowski.
Raził brak przedstawicieli Miasta. *B.*

* * *

Okręg II (Poznań powiat) odbył swój II Zjazd w pięknym ogrodzie w Urbanowie *11 lipca b. r.* z udziałem 12-tu Kół. Jeden to z większych i dobrze z organizowanych Okręgów — to też popisy wywarły rzeczywiście ku zadowoleniu dość licznej publiczności — a osiągnięta wysoka ilość punktów mówi sama za siebie.

męski		*mieszany*	
Żabikowo Kol.	28	Żabikowo Kol.	28
Główna	26²/₃	Swarzędz	26¹/₃
Swarzędz	23¹/₃	Główna	23¹/₃
Winiary	21¹/₃	Żabikowo st.	21¹/₃
Żabikowo st.	21	Winiary	19
		Ławica	13²/₃
		Junikowo	12

żeński

Swarzędz	26
Zabikowo Kol.	2 ¹/₃
Główna	21²/₃
Żabikowo st.	20¹/₃
Winiary	20¹/₃

Kat. II.

mieszany		żeński	
Starołęka	25²/₃	Starołęka	19
Lasek	23¹/₃	Żegrze	15¹/₃
Czajkowo	20	Mrowino	9²/₃
Żegrze	17		
Mrowino	15¹/₃		

Chóry ogólne pod bat. d. Romanowskiego bardzo dobre. Ze strony władz nie widziano nikogo. Organizacja dobra, za co uznanie Zarządowi okręgowemu z prezesem d. Łozą na czele.

Sędziowie: Ze Związku Prof. R. Lubierski — z okręgu J. Maliszewski, M. Fibak. *B.*

* * *

Okręg 5-ty urządził tegoroczne popisy *we Wilkowyi* wsi położonej nad Lutynią *d. 11 lipca* łącząc tem jubileusz 25 letni istnienia Koła w Wilkowyi. Podczas nabożeństwa odśpiewał Pleszew wspaniałą mszę Salve Reg. Stehle'go pod dyr. T. Nawotki, dyryg. okręgowego. Właściwe popisy odbyły się w sali o godz. 1-szej w poł.

Wynik popisów: Kat. I.

męski		żeński	
Pleszew	30	Pleszew	29¹/₃
		Koźmin	20¹/₃

Kat. II.

Żerków	18²/₃	Żerków	24
Kotlin	17	Witarzyce	19
Wilkowyja	15	Wilkowyja	17

Nie brał udziału Jarocin (najmocniejsze koło z okręgu) bo był prawie rok bez dyrygenta; również Sławoszew i Książ nie brał udziału.

O godz. 4-tej otworzył zjazd i jubileusz koła prezes Okręgu d. Wróblewski, poczem serdecznie przemówił o znaczeniu pieśni d. Barwicki, podnosząc pracę i wytrwałość Koła Wilkowyjskiego które chlubnie może się szczycić, że jest najstarszem **„wieśniaczem"** Kołem Wlkp. Związku.

Podniosła była chwila, gdy d. Wróblewski w imieniu Okręgu 5-go zamianował d. Jedwabskiego dyr. z Wilkowyi członkiem honorowym Okręgu 5-go w dowód uznania pracy i wytrwałości *przez całe 25 lat* jako dyrygent Koła Śpiew. w Wilkowyi. (Nadmienić wypada, że Koło zamianowało d. Jedwabskiego honorowym dyrygentem już w styczniu b. r.).

Oprócz wyżej podanych popisów urządził Zarząd Okręgowy jeszcze popisy o nagrody okręgowe i nagrody miejsc. Koła.

Wynik tychże popisów o nagrodę okręgową: Kat. I.

męski		mieszany	
Pleszew	33	Pleszew	35
Koźmin	24²/₃	Koźmin	27²/₃
		Jarocin	22¹/₃

Kat. II.

Wilkowyja	21¹/₃	Witarzyce	19¹/₃
Kotlin	17²/₃	Żerków	18¹/₃
		Wilkowyja	15¹/₃

O nagrodę jubileuszową:

męski		mieszany		żeński	
Kotlin	20¹/₃	Jarocin	28¹/₃	Pleszew	31¹/₃
		Pleszew	24		
		Witaszyce	21⁵/₆		

Sędziowie: Ze Związku, Barwicki — zaproszeni ks. Prob. E. Kasior, T. K. Bartkiewicz. *B.*

Dalsze Zjazdy odbędą się:

1	sierpnia	Okręg	16	w Budzyniu
8	„	„	3	„ Gnieźnie
8	„	„	4	„ Środzie
15	„	„	19	„ Kruszwicy
22	„	„	9	„ Sarnowie

Związek Małopolski.

Konkurs.

Polskie towarzystwo śpiewackie „Echo-Macierz" we Lwowie, z okazji 40 letniego jubileuszu istnienia swego, ogłasza konkurs na czterogłosowy utwór chóralny męski o charakterze dowolnym a capella, oryginalny, dotychczas przez nikogo niewykonany, napisany przez kompozytora polskiego do słów poety polskiego.

Jako nagrody wyznacza się następujące kwoty: I. nagroda 500 zł, II. nagroda 300 zł, III. nagroda 200 zł, ponadto listy pochwalne.

Oprócz tego zastrzega sobie „Echo-Macierz" prawo wyłącznego wykonywania nagrodzonych utworów przez lat 3. Utwory nienagrodzone i nieodebrane do 6 miesięcy po ogłoszeniu wyniku konkursu, przechodzą na własność towarzystwa.

Utwory przeznaczone na konkurs należy przesyłać pod adresem: Dr. Stanisław Schmidt Lwów, Brajerowska 16, w zapieczętowanych kopertach z napisem „na konkurs — Echa-Macierzy".

Utwory mają być zaopatrzone tylko godłem, a w osobnej kopercie zapieczętowanej i oznaczonej tym samym godłem ma się znajdować właściwe nazwisko i miejsce zamieszkania kompozytora.

Termin nadsyłania utworów konkursowych upływa z dniem 30. września 1926 roku.

Skład sądu konkursowego podany będzie do publicznej wiadomości w terminie późniejszym.

Za Wydział „Echa-Macierzy":

Dr. Stanisław Schmidt, prezes — *Zygmunt Kiszko,* sekretarz.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA" w Poznaniu